

Bildwerke des Bamberger doms a



0 0200 0033757 4

California Institute of the Arts Library

Date Due

[illegible]BRO
DART

CAT. NO. 23 233

PRINTED IN U.S.A.

WITHDRAWN FROM
CALARTS LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-EAH-992

KUNSTBÜCHER DEUTSCHER LANDSCHAFTEN
HERAUSGEBER DR. WALTER COHEN, DUSSELDORF

HERMANN BEENKEN
BILDWERKE
DES BAMBERGER DOMES
AUS DEM 13. JAHRHUNDERT

NA
5586
B2
B4

MIT 87 ABBILDUNGEN AUF 80 TAFELN

VERLAG VON FRIEDRICH COHEN IN BONN

1925

QUELLEN DER BILDER

Staatliche Bildstelle, Berlin: 1—7, 42, 48, 51, 76. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft: 13, 27, 29, 52, 66, 67, 70—72, 75. Kunst-historisches Seminar, Marburg a. L.: 12, 20, 31—41, 43—47, 49b, 50b, 56a, 59—65, 74, 79, 80. E. Hoeffle, Bamberg: 24, 25, 28, 49a, 68. Dr. Stoedtner, Berlin: 58, 73, 78. W. Kröner, Bamberg: 9—11, 14—18, 21, 22, 30, 50a, 53, 55, 56b, 57. Nach Aufnahmen im Besitz von Seminarphotograph E. Kirsten, Leipzig: 8, 19, 26. — Nach M. Hasak: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des 13. Jhdts.: 69. Nach Vitry: La cathédrale de Reims: 77. Aufnahmen des Verfassers: 12, 23, 54.

DRUCKVERMERKE

Für die vorliegende erste Auflage (1—20. Tausend) arbeitete die Druckstöcke Sinsel & Cie in Leipzig, das Kunstdruckpapier fertigte die Papierfabrik Scheufelen in Oberlenningen-Teck. Gedruckt in der Graph. Anstalt Schirmer & Mahlau in Frankfurt a. M.

for
9-28-21

CALIFORNIA INSTITUTE
OF THE ARTS LIBRARY

Nördlich von Bamberg, über dem östlichen Mainufer, liegt die Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen, die Schöpfung eines der Größten unter den Architekten des ausgehenden Barock, Balthasar Neumanns. Machtvoller Architekturtraum eines Einzelnen ist dieser Bau und nur seinem Gedanken dienten auch die Leistungen der mitbeschäftigten Maler, Plastiker, Stukkateure. Fast alle großen Werke der neueren Baukunst wurzeln künstlerisch im Grunde in einer Idee der Einzelpersönlichkeit. Ihre Qualität ist die der individuellen Leistung.

Tritt man, von jenem Barockbau kommend, an den Bamberger Dom heran, so wird man diese Art von Qualität vergeblich suchen. Wie nahezu sämtliche großen Dome des deutschen Mittelalters erscheint auch der Bamberger uneinheitlich, sobald wir nach dem individuellen Plane fragen. Nirgends spiegelt sich in ihm die Idee eines überragenden Einzelnen, der uns wie Neumann durch die Architektur hindurch als Persönlichkeit zu interessieren vermöchte. Doch ist auch dieser Bau eine künstlerische Welt von nicht minder individuellem Gepräge. Er hat Einheit in einem anderen, überpersönlichen Sinne, seine Individualität ist seine Geschichte. Es ist ein Kollektivgedanke, bei dem der Leistung des Einzelnen nicht absoluter, sondern nur relativer Wert zukommt. Nicht der Gedanke eines Entwerfenden schafft diesen Bau, sondern die Gedanken mehrerer schaffen an ihm, dienend jener überpersönlichen Einheit, die da sein soll und die wird, die aber als Gesamtvorstellung der Geist eines Einzelnen gar nicht zu fassen imstande ist. Diener, nicht Schöpfer seines Werks ist im Mittelalter der Bauende. Als Einzelner gilt er nichts, in einem überpersönlichen Verbande steht er, der Bauhütte, nichts gilt seine Leistung, wenn nicht auf das Ganze bezogen, und so ist auch jede Spur eines künstlerischen Selbstbewußtseins im modernen Sinne, im Norden wenigstens, diesen Jahrhunderten fremd.

An dieser Auffassung und Organisation der künstlerischen Arbeit, die von späterer völlig verschieden ist, liegt das im Verhältnis zu Vierzehnheiligen so fühlbare Fehlen der Planeinheit dieses Doms. Nicht etwa an längerer Bauzeit, wie sonst mitunter bei jenen mittelalterlichen Kathedralen, die wie der Kölner und der Straßburger Dom Jahrhunderten zu schaffen gaben. Der Bamberger ist in seinen wesentlichen Teilen wahrscheinlich in nicht längerer Zeit erbaut worden als Vierzehnheiligen. Bischof Ekbert von Andechs (1203—1237) war sein mächtiger Bauherr. Ein älterer Dom war dem heutigen bereits vorausgegangen, der Gründungsbau Kaiser Heinrichs II., 1004—1012 entstanden, schon abgebrannt 1081, bis zum Jahre 1111 dann wieder errichtet und 1185 zum zweiten Male verbrannt. In den Neubau des 13. Jahrhunderts wurden noch Mauerruinen eines älteren Baues übernommen, 1229 wurde ein Altar im Westchor geweiht, und schon 1237 fand die abschließende Weihe des heute noch stehenden Domes statt. Fünf auswärtige Bischöfe waren zugegen, während der Bauherr selbst in der Fremde weilte. Im selben Jahr ist Ekbert gestorben.

Der Bau des 15. Jahrhunderts behielt den doppelchörigen Grundriß und das westliche Querschiff des 11. Jahrhunderts bei. Es beschränkte schon die Ideen der ausführenden Architekten, daß alte Fundamente und Mauern mit zu verwenden waren. Dazu kommt ein rasches Ändern des Entwurfs im Laufe der Entstehung. Dem Mittelalter mußte die Auffassung ja fremd sein, daß ein Bau so etwas wie das künstlerische Eigentum eines plangebenden Meisters sein könne. So folgen in Bamberg nacheinander drei verschiedene Bauweisen, deren Träger drei zum Teil wohl nebeneinander arbeitende Werkstätten waren. Verschiedene Architekten waren es sicher. Schon innerhalb der ersten Werkstatt herrscht keine Einheit des Plans.

Als spätromanisch bezeichnet man den Stil, in dem wahrscheinlich erst um 1220 der Ostchor, die Untergeschosse der Osttürme und die östlichen Arkaden des Langhauses begonnen wurden. Während im Norden Frankreichs schon die klassischen Kathedralen der reifen Gotik entstanden, baute man bei uns noch in den Formen eines älteren Stils. Aber die Sprache dieser Formen durchsetzt sich schon überall mit neuen Elementen. Die strengen Formen der innerdeutschen Baukunst des 12. Jahrhunderts genügen nicht mehr, und so drängen im spätromanischen Deutschland überall Formen einer fremden Herkunft an die Oberfläche. Burgundische, normannische, südfranzösische, lombardische Gedanken vereinigen sich mit deutschen Traditionen der verschiedensten Gegenden¹⁾. Man will das Durchmischte und mannig-

Abb. 58 faltig Bewegte. Die Adamspforte an der Südseite des Ostchors mit ihren absatzlos — ohne Kämpfer — aus der Vertikale in den Bogen hinübergeführten Zickzackprofilen und die schmalgliedrigen Säulen-

Abb. 34, 35 und Säulen-Figurenportale der Nordseite, Gnadenpforte und Fürstenportal, sind sich wesensfremde Gedanken. Die Adamspforte scheint der ältesten Zeit des Neubaus anzugehören, als an plastischen Portalschmuck noch nicht gedacht wurde. Die „gotischen“ Figuren und Säulen sind erst

Abb. 6 nachträglich eingefügt. An der Ostapsis selbst harmoniert die Zwerggalerie unter dem Dachgesims nur wenig mit dem reich profilierten Gliederbau der Untergeschosse und seiner Wandauflösung in weit sich

Abb. 4 spannende Fenster. Vollends im Innern an den Ostjochen vor der Apsis sieht man Spuren eines planlosen Experimentierens um die Lösung des Problems der Mittelschiffwölbung.

Es scheint, daß ein neuer Meister kommen mußte, um diese Lösung zu geben. Für das Zisterzienserkloster des nahen Ebrach hatte diese zweite Bauschule gearbeitet, bevor sie nach Bamberg berufen wurde. Die Wölbung des Langhauses, das Westquerschiff und der Westchor gehen im wesentlichen ihrer Erscheinung auf sie zurück. Ebenso die oberen Ostturmgeschosse bis auf die letzten, die ebenso wie die Krönungen der Westtürme in historisierenden Formen ausgeführte Abschlüsse des 18. Jahrhunderts sind. Diese Werkstatt ist Träger einer burgundisch-zisterziensischen Gotik²⁾, deren Formen der deutschromanischen Bauweise stärker entgegenkamen als die der radikaler das Alte umgestaltenden Kathedralgotik des französischen Nordens. Gotische Kreuzrippengewölbe wurden über alle Schiffe des Domes ge-

spannt. Die Form des Rippengewölbes war freilich auch der älteren Werkstatt nicht fremd gewesen, schon die Ostkrypta zeigt sie.

Die Apsiden der beiden im Innern über die Krypten erhöhten Chöre spiegeln am deutlichsten den Gegensatz dieser Hütten, innen, wie außen. Die des Ostchors, der dem hl. Georg geweiht wurde, ist im Inneren Abb. 4 ohne durchgreifende Vertikalgliederung, mit breiten, lose in der Fläche sitzenden Fensteröffnungen über gepaarten Blendarkaturen im Erdgeschoß. Darüber gibt — echt romanisch — die glatte, in horizontalen Schichten gemauerte Fläche der Halbkuppel dem Raumteil einen breiten und lastenden Abschluß. Hier herrscht eine schwere, gedrungene Proportion, die sich nur im Eingangsbogen kaum fühlbar ins Spitze schärft. Im Westchor dann ist schon der innere Grundriß, den im Osten Abb. 5 ein Halbkreis umschließt, in fünf Seiten des Zwölfecks gebrochen. Ecken entstehen, in die sich durchgreifende Vertikalglieder stellen, und mit dem System dieser „Dienste“ sind die Säulchen der Arkaturen und Fensterleibungen unauflöslich verspannt. Ein Zusammenschießen und Sichrecken der Formen schon unten, im Gewölbe dann tiefe Zerschlitzung! Hier ist wesentlich nur noch das Gerüst der Rippen, die von den Diensten aus sich in gemeinsamem Schlußstein verkreuzen. Statt der glatten Flächen beschäftigt das Auge die laufende Linie. Ein rascheres, geschmeidigeres Tempo hat die Formenentwicklung gewonnen, Höhentendenz und elastische Schärfung ins Spitze. Diese Art von Verwandlung ist bis in die Kapitelle hinein folgerichtig durchgeführt. Statt flächenumwuchernden, richtungslos ausgebreiteten Ornamentes ein Emporstreben schmalgliedriger Kelchblätter!

Am Außenbau ist es ähnlich. Die ältere Apsis des „Georgenchors“ Abb. 6 ist der jüngeren des „Peterschors“ freilich künstlerisch weit überlegen. Dort hielten Hochform und überlagernde Breitform sich prachtvoll das Gleichgewicht. Am Westchor sind die Proportionen nicht günstig gewandelt. Schlanker geworden sind die Fenster des Hauptgeschosses, niedergedrückt die Felder darunter, es fehlt auch der mächtig tragende Sockel. Oben lasten dann die gedehnten Flächen des Obergeschosses, viel zu leer um die kleinen Öffnungen, die in die Gewölbeschlitz des Innern führen³⁾. Es fehlt die Einheit des gotischen Hochdrangs, die im Innern so stark ist, und auch der romanische Kontrast von steigender und liegender Form ist nicht zu künstlerischer Entfaltung gekommen. Die Anspannung der linearen, blickführenden Formen im Innern bewirkt hier eine Verödung des Außenbaus. Die reife Gotik hätte jede Geschossteilung aufgehoben und die Leerflächen über den Fenstern mit Wimpergiebeln reich zu überstrahlen gewußt.

Was aber sind schließlich die Einzelteile gegen die Einheit des Ganzen, für die das Können und Nichtkönnen der einzelnen Meister doch Abb. 2, 3 nur so wenig den Ausschlag gibt! Der horizontale Richtungskontrast von Langhaus und Querhaus im Westen, das Sichlösen der vier aufrecht stehenden Türme aus dem breit gelagerten Umriss, die Verspannung der steiler und enger geschlossenen Massen von Westbau und Ostbau mit dem geruhsam dazwischen sich dehnenden Langhaus und schließlich im Osten die Bindung von Turmfassade und daraus sich

lösender Apsis, das sind die großen Motive. Kontraste und Spannung, das ist das Entscheidende, und es ist deutsch und spätromanisch, in stärkstem Gegensatz stehend zu nordfranzösischer Gotik, deren Bauten als ganze mit einem feinen Gerüst weit aus den Flächen vortretenden Strebewerks in eins überpfeilert sind, sodaß alle Spannungen und Richtungskontraste sich aufheben und alles in vereinheitlichter Bewegung gemeinsam emporströmt. Eigenwilliger ist dieser deutsche Bau, gedrängter in seinen kraftgeladenen Teilen, die alle eigene Richtung und Schließung behaupten; mehr Individuum ist er im ganzen. Schon das Beibehalten der Fundamente des Heinrichsdoms erzwang solche Art von Entfaltung. Die Durchsetzung der breitgelagerten Langform mit gliedernden, akzentuierenden Höhenmotiven schon im Relief der Wände, wodurch jene Spannungen erst zur Entwicklung gelangen, das und die Wölbung des Innern war dann die Leistung des 13. Jahrhunderts. Sie hat dem Bau das Gepräge gegeben. innen wie außen.

Das alles stand fest, als zuletzt nun doch noch Meister aus den Hütten nordfranzösischer Kathedralen herüberkamen. Die dritte Bauschule Abb. 1 hat nur die Obergeschosse der Westtürme geschaffen. Türme der Kathedrale von Laon waren das Vorbild⁴⁾. Die vierkantige Blockform der älteren Turmgeschosse erfährt an den Ecken eine Auflösung, der Umriss der Masse zieht sich ein, eine achteckige Kernform mit tabernakelartigen Aussprüngen, die in engen Säulenstellungen durchbrochen sind, tritt an Stelle der unteren quadratischen. Im Gegensatz zu Laon wird die horizontale Geschoßteilung beibehalten. Kein radikaler Bruch mit dem Alten, nur eine Verlebendigung des Reliefs, eine stärkere Lockerung der Masse, die im Grunde nur die spätromanischen Tendenzen weiter entwickelt!⁵⁾

Diese letzte gotische Werkstatt brachte vor allem einen neuen plastischen Stil. Sie hat die bisher figurenlose Adamspforte zum Statuenportal umgewandelt. Sie hätte wohl gern den romanischen Dom umfassender im gotischen Sinne verändert. Ein Chor mit Kapellenkranz⁶⁾, weitere Statuenportale lagen in ihrer Absicht. Sie führte schon eine Reihe von Portalstatuen⁷⁾ aus, die aber, da Platz für neue Portale fehlte, der ersten Bestimmung entgegen, an Pfeilern des Inneren am Ostende des nördlichen Seitenschiffs aufgestellt worden sind. Die Stirn des Fürstenportals an der Nordseite hat sie mit den Figuren der Ekklesia und Synagoge geschmückt.

Aber auch die spätromanische Werkstatt besaß bildhauerische Kräfte. Auf sie gehen die Schrankenreliefs des Georgenchors, das Bogenfeld der Gnadenpforte und die Anlage des Fürstenportals zurück. In der Plastik dieser Portale mischt sich das Alte mit Neuem. Die älteren Meister waren noch da, als die Gotiker kamen. Es liegen nicht Jahrzehnte zwischen den spätromanischen und gotischen Werken, wie man früher annahm, sondern alles ist in einem Zuge entstanden. Auch die Gotiker waren schon vor der Weihe von 1237 am Platze⁸⁾. Die Westturmobergeschosse und die Plastik der Adamspforte sind vor oder kurz nach diesem Jahre geschaffen.

*

*

*

Das Herstellen von plastischem Schmuck für den Bau ist im hohen Mittelalter seinem Wesen nach ein Teil des Bauvorgangs selbst. Steinmetzen der Hütte sind auch hier die Ausführenden. Als Organisationsform künstlerischer Arbeit erlebte die Hütte gerade im 13. Jahrhundert ihre Blüte. An den nordfranzösischen Kathedralen zumal war seit der Mitte des 12. Jahrhunderts eine einzigartige Einbeziehung der plastischen Figur in den Verband der architektonischen Formenwelt geschaffen worden: das Statuenportal. Im Westen tritt es an großen Domen meist nicht vereinzelt auf, sondern in Gruppen von dreien als Unterbau der Fassade. Eine unübersehbare Fülle plastischen Schmuckes löst alle architektonischen Flächen hier auf. In den Schräggewänden der Portalbuchten die großen Statuen, darunter häufig ganze Reihen von Reliefs an den Sockeln, darüber, das meist mehrstreifige Relief des Tympanons umkränzend, die in lauter Figur zergliederten Bögen der Archivolten, und, über das Ganze emporstrahlend, der wieder mit Plastik geschmückte Giebel des Wimpergs. Aber damit noch nicht genug! Die Strebepfeiler lösen sich an bestimmten Stellen in Tabernakel mit Statuen auf. Statuen umkränzen oft noch den Chor und die oberen Galerien der Fassade und, wo plastischer Schmuck unmöglich ist, in den Fenstern, tritt der farbige Schmuck der Glasmalerei an die Stelle. Und wie die Arbeit überpersönlich organisiert ist, so ist es auch das Werk. Jede Figur hat Funktion für Gebautes, sie ist für ihre Stelle geschaffen, und allein an ihr, im Verbande des Baues ist sie lebensfähig. Die architektonische Vertikale gibt der Portalstatue erst ihre innere Achse, organisiert auch das Tympanon, d. h. die plastische Form organisiert sich an ihr, wächst mit dem Bau zusammen zu unlöslicher Einheit. Der künstlerisch-formalen Einbeziehung in die Einheit des Baues entspricht dann eine geistige der Darstellungsinhalte. Auf die umfassende Idee der Kirche, des unsichtbaren Gottesreichs, das alles umspannt, ist ein jedes bezogen. Die Kathedrale hat ihr inhaltliches Programm, in dem jeder Einzelinhalt seinen letzten Sinn erst aus der Beziehung auf das Ganze erhält.

So war es im Westen, und diese großen Einheitsgedanken, formale und inhaltliche, begannen nun im 13. Jahrhundert nach Deutschland herüberzuwirken. Hier aber trafen sie auf Widerstände, die zum Teile in den Menschen, zum Teile in den Objekten, den Bauten selber lagen. Zunächst war die Organisation der Arbeit im Hüttenbetriebe auf deutschem Boden noch nicht wie im Westen entwickelt. Zumal die Plastik wurde mehr als Einzelschmuck des Baues empfunden, der sowohl fehlen wie nachträglich eingefügt werden kann. Die Vorstellung der unlöslichen Einheit von Bilden und Bauen war ebenso wenig vorgebildet wie die der Einheit von Bildwerk und Bauwerk. Frühmittelalterliche Schmuckgesinnung einer Kleinkunst von Reliquienschreinen, Kästchen und Bucheinbänden wirkte auch im monumentalen Format gegen die neue spezifisch monumentale Einheit hemmend noch nach. Man dachte vielfach mehr schmuckplastisch und bildhaft als eigentlich bauplastisch. Die Schöpfung des Einzelnen sträubte sich gegen die übergreifende Einheit des überpersönlichen Werkes, wie die Kathedrale es darstellt,

trachtete doch noch danach, sich in sich selber irgendwie abzuschließen, statt mit Genossen gemeinsam bloß einem Ganzen zu dienen⁹⁾.

So sind auch die westlichen Einheitsgedanken auf deutschem Boden nur stark reduziert übernommen. Nirgends wurde die gotische Einheit, die Kathedrale als ganze wirklich gebaut. Es waren zunächst romanische Bauten, an denen die neuen Ideen sich auswirkten, und an diesen war eine Verschmelzung von Bau und Plastik, wie die Gotik sie erstrebte, an sich schon nicht zu erreichen. Einzelne Statuenportale waren wohl möglich, aber keine Portalfassaden, das ist entscheidend. Auch die neu entstehenden gotischen Bauten selbst verhielten sich, mehr als man denken sollte, ablehnend. Die der plastischen Schmückung feindliche Zisterziensergotik, die vielfach wie in Bamberg zuerst die neuen Architekturformen brachte, wirkte hier gegen die Kathedralgotik.

Auch am Bamberger Dom vermochten die Skulpturen der neu ankommenden gotischen Meister nicht wirklich Wurzel zu schlagen. Notdürftige Herrichtung der ursprünglich schmucklosen Adamspforte zum Statuenportal, Ergänzung des Fürstenportals durch ein paar Figuren, Herstellung einiger Grabmäler war wohl möglich, sonst nichts. Das Übrige, was diese Meister noch schufen, und gerade das Beste, das war von vornherein zur Heimatlosigkeit verurteilt. Unorganisierte deutsche Schmuckfreude gestattete schließlich noch Anbringung an Plätzen des Inneren, die ursprünglich niemals für plastischen Schmuck bestimmt gewesen waren¹⁰⁾.

Die ältere Plastik der spätromanischen Meister hatte sich besser einzurichten gewußt. Sie war schon am Platze gewesen, als der Bau noch in die Höhe wuchs, und hatte sich wenigstens zwei Portale zu reservieren vermocht. Denn auch sie schafft Portalplastik, ja selbst ein Figurenportal, das des jüngsten Gerichts, das sogenannte Fürstenportal an der Nordseite. Aber das ist nun kein Statuenportal im Sinne der Gotik: Keine lebensgroßen Figuren in erreichbarer Höhe an den Gewänden, dicht nebeneinander, die uns wie Mensch zu Mensch entgegenzutreten vermöchten, gleich den Statuen der Adamspforte. Es ist etwas Anderes: Architekturplastik ja; aber in fast kleinplastischem Format. Zwei Figurenreihen übereinander, nur die obere Gewändehälfte erfüllend, dazu noch durch Säulen getrennt: Apostel auf den Schultern von Propheten, der alte Bund als Träger des neuen, jede Doppelfigur aus einer Säulenhälfte herausgemeißelt, schmal und feingliedrig und nur wenig aus dem sehr zarten architektonischen Gliedergefüge herausschwellend. Dieses Fürstenportal ist kein nordfranzösischer Portalgedanke, sondern einer, dessen Quellen zuletzt wohl in der Lombardei liegen¹¹⁾, wo der Gedanke des Figurenportals eine ältere, aber im Vergleich zu der nordfranzösischen minder konsequent weiter entwickelte Wurzel hat. Die noch rundbogigen Archivolten sind einfach gemusterte Reifen, ihre Auflösung in plastische Figur ist nicht vorgesehen. Als die Gotiker dann kamen, als es bereits zu spät war, hätte man noch gerne Figurenarchivolten gegeben; aber man mußte sich begnügen, zwei schon dafür gearbeitete Stücke unorganisch auf die Kämpfergesimse zu stellen. Wie-

derum ein sprechendes Zeugnis für die Heimatlosigkeit gotischer Portalideen an diesem romanischen Dom!

Ein ähnliches Portal ist das statuenlose Gnaden- oder Georgenportal nördlich vom Ostchor. Es schließt sich mit einer Reihe bayrischer Portale, die von Italien abhängen, zu einer Gruppe zusammen¹²⁾. Plastisch geschmückt ist wie am Fürstenportal das Tympanon zwischen den Archivolten, dann aber auch die Kämpferzone mit einer friesartigen Reihe von Halbfiguren. Abb. 34

Die Meisterleistung der älteren Hütte waren die Schrankenreliefs am Georgenchor, Apostel und Propheten in Arkaden, auch das keine spezifisch bauplastische Aufgabe im westlichen Sinne, umso beliebter aber gerade in dem Deutschland des späten 12. und des frühen 13. Jahrhunderts. Menschliches Leben von einzelnen oder gepaarten Gestalten, nicht bestimmt durch den Zwang überpersönlicher Repräsentationen und architektonischer Bindung, vermag hier ganz der individuellen Gebärde zu leben, sich selber auszuspannen in eigenem Rahmengehäuse. Das war wirklich eine Aufgabe, die die deutschen Bildhauer locken mußte, die zwar das monumentale Format, aber nicht die monumentale Form im Sinne der Gotik erstrebten. Abb. 26

* *

Wie den Architekten so lag es auch den Bildhauern dieser Jahrhunderte himmelfern, in ihrer Schöpfung Persönlichstes als solches zum Ausdruck bringen zu wollen. Nie darf man vergessen, daß es die Begriffe der künstlerischen Originalität, des Genies, die uns so geläufig, im Mittelalter nicht gab¹³⁾. Wie die Bauenden, so sahen auch die Bildner sich nur als Diener am Werk und als Glieder einer Gemeinschaft. Wir aber sind berechtigt, von den Werken aus auch hier die Frage nach der Individualität des Schöpfers zu stellen, jenem Persönlichsten nachzutasten, das für die Zeit selbst gar nicht bewußt werden konnte. Wohl wissend, daß wir hier Klüfte aufreißen zwischen Individuum und Individuum, die erst einer späteren Epoche sichtbar zu werden vermochten, müssen wir doch nach dem einzelnen Meister fragen, nach der Art seiner künstlerischen Entwicklung, seinem Verhältnis zu Vorbildern, kurz nach dem Wesen seiner Kunst, seines Genies, das sich erst für uns so lebendig ausprägt in der sichtbaren Sprache des Werks.

In beiden Werkstätten, der älteren wie der jüngeren, wirkten Bildhauer, die wir zu den größten künstlerischen Genien des Mittelalters überhaupt rechnen, der Meister vom Georgenchor und der Meister der Heimsuchung. Ob sie ihrem Range entsprechend die Führenden waren unter ihren Genossen, das ist wohl kaum mehr zu sagen. Von dem Älteren sind die meisten der Schrankenreliefs geschaffen, die paarweise gruppierten zwölf Apostel der zwei südlichen Schranken des Ostchors und die in gleicher Weise angeordneten Prophetenpaare in der östlichen Schranke der Nordseite¹⁴⁾. Die drei Paare der letzten nordwestlichen Schranke gehen wohl noch auf seinen Entwurf, aber nicht auf seine ausführende Hand zurück. Auch die verwandten Reliefs eines St. Michael Abb. 8-24
Abb. 25, 26
Abb. 27-29

und einer Verkündigung sind nur Schulgut. Die künstlerische Herkunft des Meisters liegt im Dunkel. Ein Werkstattgenosse, der Schöpfer des Tympanons im Gnadenportal, ist auch in Regensburg nachgewiesen¹⁵⁾. Möglich, daß die Werkstatt, bevor sie nach Bamberg kam, im Bayrischen weilte. Die Wurzeln ihres plastischen Stils liegen aber auch dort nicht. Man hat im französischen Süden Stilparallelen finden zu können geglaubt¹⁶⁾. Frühmittelalterliche und byzantinische Kleinkunst¹⁷⁾ und vor allem die zeitgenössische Malerei haben wenigstens indirekt Nahrung gegeben. Aber selbst wenn man das alles zugibt, ist die viel umstrittene Frage der stilistischen Herkunft noch ungelöst. Mit einem Schlage stehen in den damals künstlerisch armen fränkischen Landen diese großen Meisterleistungen da.

Der Meister vom Georgenchor ist Manierist in jenem echt mittelalterlichen Sinne, der ein Zurückgehen der Form auf Naturbeobachtung im Sinne der neueren Kunst von vornherein ausschließt. Die Welt, die dem Menschen gegenübersteht, so abzubilden, wie sie erscheint, war der mittelalterlichen Kunst bis tief ins 14. Jahrhundert hinein noch eine vollkommen fernliegende Zielsetzung. Außer vegetabilischem Ornament ist die Menschengestalt der fast allein darstellungswürdige Gegenstand dieser Plastik; aber nun auch nicht die in ihrer äußeren Oberflächenerscheinung und von außen beobachtete, sondern nur die von innen her als Gebärde mimisch erlebte. Dazu tritt die Sprache des Gewandes, der Falte, die den Ausdruck der Geste begleitet. Auch die Falte hat ihre Gebärde. Ihr plastischer Reichtum, ihre Bewegungsintensität steigert den Ausdruck der Körperbewegung. Bei dem Meister vom Georgenchor hat das Faltenleben nun in höchstem Grade Eigenbewegung, die die Gesetze der Schwere, die Mechanik des natürlichen Fallens und Nachgebens in jeder Weise verleugnet. Die Elemente der Faltensprache sind formelhafte, aus der zeitgenössischen Malerei übernommene, nirgends ist dem besonderen Leben des Stoffes im Sinne antiker und gotischer Plastik Rechnung getragen.

So formelhaft und ornamental auch die Urformen dieses Faltenstils sind, die Formel im Sinne des Geläufigen, Sichwiederholenden drängt nirgends sich auf. Eine reiche und schöpferische Phantasie treibt in diese Gewandmassen ihre Wellen und Wirbel. Die Folge der drei Schranken, deutlich als eine des zeitlichen Nacheinanders der Entstehung erkennbar, erweist, welcher Steigerung diese Kunst fähig war. Von Schranke zu Schranke wächst die Erregung der Form. Die Figuren drängen den Reliefgrund zurück¹⁸⁾. Immer tiefer wühlt sich der Meißel in die Flächen hinein. Alles plastische Leben verdichtet sich, das Faltenwesen spannt sich und schwillt, und zuletzt herrscht ein inneres Drängen und Kochen der Form, wie es in der mittelalterlichen Kunst nicht seinesgleichen hat.

Frühmittelalterlich-romanisch ist diese Beseelung des Abstrakten, dieses Hineintreiben von Energien und Spannungen in die überkommene Formel, dieses Variieren der Formel, bis etwas scheinbar völlig Anderes da ist. Etwas Neues und nur im 13. Jahrhundert möglich aber ist das menschliche Wesen dieses Geschlechtes willensgewaltiger, heißblütiger Männer, ihr erdfestes Stehen und Schreiten, ihre energie-

gespannten Gebärden. Geistiges ist hier Inhalt, der Disput um die Lehren der Kirche; immer neue Möglichkeiten der Gesprächsentwicklung und Temperamentsentfaltung kommen zur Darstellung. Bald ist es heftiges Streiten gegen den Partner, bald nachsinnendes Anhören, dann ein eigensinnig starres Behaupten oder sprungbereit lauernde Abwehr im Hintergrund. Die sechs Apostel der Südwestschränke wandeln, zwei Abb. 9 sind in der Hitze des Gesprächs stehen geblieben: der vordere hat sich gewendet, redet dringlich ein auf den Gegner, dieser hört zu, noch ruhig; aber schon zuckt es ihm wie Entgegnung im rechten Arm, schiebt sich vor in hartem Profil. Die kommende Phase des Gesprächs liegt latent in der gegenwärtigen. Die Gesten sind noch nicht heftig, noch nicht zum Zerreißen gespannt, wie an der späten Nordostschränke, aber von stärker menschlicher Dringlichkeit.

In der folgenden Apostelschränke schwillt die Erregung. Böser wird Abb. 16, 17 der Ausdruck in den Köpfen, die sprechenden Teile des Gesichtes treten vor, ziehen sich zusammen, und Blicke schärfen sich stechend. Hier rechthaberisches Trotzen des einen gegen den anderen, dort ein böses Abb. 13, 15 Lauern auf Argumente des Gegners, ein aggressives Ausschreiten oder Abb. 14 zornerfülltes Sich-zur-Wehr-setzen. Schon von Paar zu Paar ist fühlbar das Wachsen der Spannung. Bei dem letzten ganz rechts sind Figur und Abb. 15 Figur symmetrisch gegeneinander geordnet, dazwischen klafft ein Raum auf, eine unüberbrückbare Distanz, wo anfangs noch menschliche Nähe war.

Und auch das ist noch nicht der Abschluß dieser großen Entwicklung. Bei den Prophetenpaaren der Nordseite erhitzen sich die mimischen Energien bis zum Vulkanischen. Die Blicke der Gegner bohren sich so fest Abb. 18, 19 ineinander, daß sie auch da sich nicht lösen, wo die Füße des Zurückgewandten schon nach vorn wieder ausschreiten. Eine wilde Überdrehung in allen Gelenken tritt ein. Durch die jetzt fleischig aufschwellenden Faltenprofile geht es wie krampfes Zittern. Schlangengleich Abb. 21, 22 aktiv sich ringelnd, knäueln die Haarlocken sich zu dicken Knotungen. Die Brauen über den brennenden Blicken, die Nasen, die bartbedeckten Lippen bekommen etwas Stoßendes. Es ist die denkbar höchste Steigerung aller Affekte, die für diesen Stil im Bereiche des Möglichen lag. In der gestillteren Frontalfigur des David mit dem sinnend und Abb. 23, 24 fast resigniert zur Seite gehenden Blick klingt die so leidenschaftliche Folge dann ruhiger aus¹⁹⁾. Die zweite Prophetenschränke setzt diese Abb. 25, 26 Tendenzen fort; aber in der Ausführung tritt eine Erschlaffung ein, eine Entleerung im Ausdruck der Köpfe. Der Meister selbst ist hier nicht mehr am Werk.

Neben dem Meister vom Georgenchor stehen andere, selbständig arbeitende Genossen der gleichen Werkstatt. Zwei stellt man fest allein an den Kämpferfiguren und am Tympanon des Gnadenportals nördlich der Ostapsis. Daß es zwei sind, erweisen schon die ganz verschiedenen Körperproportionen der Apostel und Engel in linker und rechter Kämpferzone. Der Meister der linken hat auch das Bogenfeld geschaffen: die Abb. 32, 33 thronende Madonna, verehrt von den Heiligen Petrus und Georg, Kaiser Abb. 30, 31 Heinrich und Kaiserin Kunigunde, den Stiftern des Doms. In den Ecken

sinken klein in die Kniee ein Mönch und ein Bischof. Der Meister oder der Stifter des Portals kniet mit breit ausschwingendem Spruchband zu Füßen des Throns. Aufs feinste abgewogen sind die Akzente dieser Komposition, ein herkömmliches Schema ist von einem Hauche gediegenster und persönlichster Empfindung beseelt²⁰⁾. Hier sind alle Spannungen der Schranken gelöst, weich und ohne Härten entfalten sich jetzt die Gebärden. Ein leiseres Auftreten der Figuren, ein nachgebenderes Fallen des Gewandes, das nur am Boden hier und da noch in unruhigen Stauungen aufschäumt! Das ist bereits gotische Dämpfung. Figuren von den aus Nordfrankreich kommenden Meistern waren dem Schöpfer dieses Tympanons schon bekannt²¹⁾. Wie an der Adamspforte Kunigunde und Petrus, so stehen hier Petrus und Kaiser Heinrich auf

Abb. 32 Blattkonsolen. Auch links am Kämpfer ist der Einfluß der neuen Werkstatt zu beobachten. Von den Aposteln zu den Engeln wandelt sich in den Köpfen ein flächigerer, zeichnerischer Stil zu einem plastisch modellierenden. Die Lippen schwellen, die Mundspalte wellt sich, Pausbacken blasen sich auf.

Eine tiefer greifende Gotisierung des älteren Stils geschieht dann am Fürstenportal. Die Doppelstatuen am linken Gewände stehen noch in der alten Überlieferung. Ein vierter Meister und wieder ein energischer, fest zugreifender Geist! Die gedämpfte Stimmung des Marienreliefs ist verweht. Aber auch den Aposteln und Propheten der Schranken stehen die des Portalgewändes recht fern. Einem sehr viel anderen Menschentum gibt die beweglichere Art dieses Meisters Gestalt. In seinen hager ausgereckten Figuren wirkt nicht Gewalt der Denkkraft und des Willens leidenschaftlich sich aus wie in den Schranken, sondern ein empfindlicheres Reagieren auf körperliche und seelische Eindrücke bestimmt hier Gebärde und Haltung in mannigfaltiger Weise. Starke innere Bewegung erfüllt vor allem die unteren Propheten; aber nicht momentan gebannte Bewegung, deren Spannungen nur latent sind, sondern eine das Spiel der Glieder, soweit es der Blockzwang zuläßt, lösende. Die Gebärden sind im Fluß, aber beherrscht und auf ein geistiges Zentrum bezogen. Wie reich ist die physiognomische Spannweite dieser Propheten vom festen männlichen Dastehen über ein leises Zusammenzucken unter der Last bis zum qualvollen Emporstöhnen mit Beugung des Knies und Abstützen der Hand auf den Schenkel! Oder ein resignierendes Sichergeben, dann auch wieder ein lässiges Tänzeln — die Last ist leicht — und zuletzt ein verzweifelter Mitzugreifen beider Arme!

Auch diese Gestalten sind nicht „nach dem Leben“ geformt. Ornamental ist wieder vor allem die Bewegung der Falten. Der Sinn dieser Bewegung, ihre Funktion für die plastische Gesamtwirkung der Figur wird am deutlichsten bei dem Propheten ganz rechts. Das Gewand ist plastische Schale über dem plastischen Kern, bald eng mit seiner Oberfläche verwachsend, bald stärker sich lösend. Die Falte führt nun das Auge um die plastischen Rundungen der Form, zwingt es, diese Rundungen in vorgezeichneten Geleisen dynamisch zu erleben, bewegungsmäßig von der Linie aus, nicht als ruhende Flächen. Das Kreisen der Linienbahnen in den Schlingen der Mantelsäume um Hals und um

Ärmel, um die Brusthälften, unter der Rundung des Leibes, wo alles in seltsamer Verknötung zusammengeschraubt ist, das Hinstrahlen gegen diese Knötung über die Schenkel, das alles unterstreicht zugleich und verschärft die plastischen Wölbungskontraste von Rumpf- und Gliederbewegung. Die Linien der einen deuten zugleich die Linien der anderen vor, führen das Auge in sie hinein, schaffen Übergänge der plastischen Form. Unerschöpflich ist der Reichtum an Motiven und Kombinationsmöglichkeiten, über die dieser Meister verfügt.

Das ist romanisch; aber nun meldet sich Gotisches! Ganz leise, kaum merkbar schon an den Aposteln desselben Gewändes²²), deutlicher dann rechts vom Portal! Leider sind gerade die Figuren, die am interessantesten den Übergang zeigen würden, verwittert, durch Regen verwaschen, doch auch bei anderen an diesem rechten Gewände ist die alte Grundform als alte noch erkennbar. Erkennbar nun hinter einer Faltenhülle von neuem und andersartigem Leben. Alles wird freier und lockerer, die Spannung der Linie läßt nach, wird gebrochen, es löst sich die Strenge von Parallelismus und Bündelung. Unruhiger wird die Gesamtform zerklüftet und nicht minder die einzelne Falte oft sprunghaft zerrissen. Sie zerschlißt sich, eine neue Falte wächst aus der Gabelung und zerschlißt sich wieder, die Bewegung verspritzt und zerstäubt, der Umriss zerflackt. Eine gleiche Verwandlung ergreift die Locken von Haar und von Bart, auch sie fangen an, auf ihre Weise zu leben, nicht mehr an Oberflächen einer geschlossenen Gesamtmasse entlang, sondern in diese Gesamtmasse hinein, sie durchlockernd, kleinteilig und einzellebendig in sie hineinkletternd. Im Antlitz schwellen die Muskeln, das mimische Spiel wird differenzierter, menschlicher, auch an den Händen werden mitunter die Finger im einzelnen regsam.

Das scheint die neue aus Frankreich gekommene Werkstatt zu sein. Doch sieht man genau zu, so wird auch hier noch ein den linken Gewändefiguren verwandtes ungotisches Grundgefühl deutlich, und was sich ändert ist zunächst mehr die Formsprache der Oberflächen als das Wesen des Kerns. Kein Bildhauer, der selber an französischen Kathedralen geschult war, hätte Figuren geschaffen, die so sehr wie einige hier allen Forderungen an Würde, die der Westen an eine Portalstatue stellte, aufs schroffste entgegen sind. Da ist unter den Aposteln ein bartloser Feister, der nicht steht, sondern, weit ausschreitend, über den Schultern seines Träger-Propheten einhergeht — für die Füße sind eigens vegetabilische Konsolen geschaffen —, das ganze Antlitz ist ihm von vergnüglichem Grinsen der dünnen Lippen verzogen, es blinzeln die Äuglein. Es fehlt die monumentale Haltung und Geste der gotischen Statue, befestigt an durchgehender plastischer Achse, vertikal in vertikalem Gliedergefüge des Baues, und es fehlt auch die klassische Ponderation von Standbein und Spielbein. Ein hemmungsloses, im Sinne der Gotik höchst unadeliges Eilehaben ist das. Auch der Prophet darunter hat nicht das Aufrechtsein im westlichen Sinne und das im Aufrechtsein beschlossene Ethos, ihm wanken, obgleich er ruhig steht und frontal uns entgegen, die Beine, als gingen sie seitlich davon, er kraut sich im Bart und greift sich eilig ins Kleid, doch ohne es wirksam zu raffen. Bewe-

Abb. 42

Abb. 40

Abb. 40, 41

Abb. 41

gung, die nur fließender Übergang ist, ganz ungeformt und nirgends gefestigt am Ziele, bestimmt hier Gebärde und Haltung. Schon am linken Gewände durchdrang solche Bewegung die Haltung von Kopf und von Armen; aber nur sie, der Körper war fest; hier ist auch ihm alle Statik genommen.

- Abb. 43 Derselbe Geist, dieselbe künstlerische Handschrift herrscht im Bogenfeld mit dem Jüngsten Gericht, das schon im alten Plan vorgesehen sein mochte, das nun aber ganz in die neuen Formen gegossen wird. Vielleicht haben Skizzen der jüngeren Werkstatt, die aus Reims kam, nach Motiven des Gerichtstympanons am Querschiff der dortigen Kathedrale diesem deutschen Bildhauer vorgelegen. Der richtende Christus und die Gruppe des Abraham mit den Seelen im Schoß auf dem Kämpfergesimse sind motivisch entsprechenden Reimser Figuren verwandt²³). Doch das Reimser Relief ist horizontal in Etagen gegliedert, der Richter mit den Fürbittern Maria und Johannes dem Täufer zu Füßen, die Auferstehenden, Selige und Verdammte sind getrennt von einander, man liest das nacheinander ab wie verschiedene Abschnitte einer Erzählung. Der Bamberger hat daraus eine einzige Szene geformt, wo alles sich drängt und sich stößt, bis an die Ränder gefüllt und überlebendig in beweglicher Mimik, zugleich aber auch unsichtiger, wirrer, weil die klaren gotischen Ordnungen fehlen. Auch hier ist alles in Entwicklung begriffen: Wille, Handlung, Bewegung sind nirgends am Ziel. Köpfe recken sich vor, drehen sich qualvoll; das Übermaß der Affekte sprengt
- Abb. 46 alle Würde der Form. Unter den Seligen hüpfte ein König²⁴), von schlanken Mädchenengeln geleitet, hinter einer Gruppe kindlicher Seelen hervor
- Abb. 47 mit eiligem Bein und wie zum Schnappen erhobener Hand. Die Mienen der Verdammten sind gleichsam am Zerspringen, der Ausdruck platzt los, man sieht nicht, ob zu Heulen oder zu Lachen, ein Schreiender hält sich die Kinnladen. An einer Kette schleift ein langbeehrtes, die Zunge bleckendes Teufelchen geschäftig und eilig die ganze Gruppe zur Hölle. Und lebhaft wie die Erzählung ist auch die plastische Handschrift. Nirgends ist eine sich ruhig entwickelnde Oberflächenform geduldet. Tiefe Löcher höhlen die Gewandung oft so, als ob Wasser den Stein ausgewaschen hätte. Es fehlen klare, groß ausholende Linien, die Falte läuft flackrig, Furchen sind oft wie gespritzt. Die tiefen Schatten, die überall die Form durchlockern, sind aber nun auch zu malerischer Einheit nicht verbunden.

Das ist kein Meister, der zu der gotischen Werkstatt selber gehörte, er stammte gewiß noch aus der alten, aus deren Art sich ja am rechten Gewände seine Figuren erst allmählich zum Neuen entwickeln, er schulte sich nur an den Werken der aus dem französischen Norden eintreffenden Anderen. Er hatte wohl nie die neue Form der Kathedrale gesehen, er wußte nichts von der starren Bindung an die architektonische Achse, die die Gotik zu bringen berufen, er sah nichts als das, was in ihr Befreiung und Lösung war, Befreiung der mimischen Kräfte, Auflösung von Formel und starrem Gepräge der Handschrift. Gotisierung der Gestalt war ihm gleich Entfesselung. Die anderen Meister der alten Werkstatt waren nicht so willig wie er, das Neue zu lernen, sein Genosse

am linken Gewände und der Meister des Gnadenportaltympanons waren es nicht, und noch nach 1250 trifft man den vorgotischen Bamberger Stil am Riesentor von St. Stephan in Wien.

Mit dem Meister des Fürstenportaltympanons haben die Meister der neuen Werkstatt zusammengearbeitet, er schuf noch für das Portal den tubablasenden Engel und die Abrahamgruppe am Kämpfer, wohl als Archivoltplastik gedacht, aus der dann als solcher nichts wurde. Er schuf auch die Skulpturen der Säulenschäfte²⁵⁾ unter den von einem der Gotiker gearbeiteten Statuen der Ekklesia und Synagoge, die mit den Säulen vor die Front des Portals nachträglich eingestellt sind, — die Sockel und Kämpferprofile gehen hier nicht bündig. Von seiner Hand sind schließlich auch die seltsamen Reliefs am marmornen Papstsarkophage im Peterschor²⁶⁾, für den ein Meister der gotischen Werkstatt nun wieder die Deckplattenstatue gearbeitet hat: jenen Papst Clemens II, der heute neben den Chorschranken steht.

Die Gotiker selber kamen aus Reims. Um 1230 und in den Jahren danach werden sie dort gewesen sein, spätestens 1235 wohl sind sie in Bamberg. Es ist nicht ein Meister allein der Träger des neuen plastischen Stiles in Bamberg gewesen, wie man früher es annahm, sondern mehrere arbeiten nebeneinander, auch sie wie die Meister der alten Werkstatt unter sich sehr verschieden an Rang und in persönlichem Stil. Der Meister der Ekklesia und Synagoge, der der Adamsporte und — der unbedingt größte — der Heimsuchungsmeister waren unter ihnen die wichtigsten, die als Persönlichkeiten in ihren Werken sehr deutlich sich scheiden²⁷⁾. Sie alle trennt vom Meister des Fürstenportaltympanons der höhere Sinn für die monumentale Wirkung der Statue in lebensgroßem Format. Am ganzen Fürstenportal sind alleine Ekklesia und Synagoge²⁸⁾ von bedeutender Fernwirkung.

In diesen zwei Frauengestalten lebt ein Gefühl für den Adel einer rein körperlichen Existenz und für das stille Fließen lang hingleitender Linien von Umriß und Falte, dessen das sprunghaftere Temperament des Tympanonmeisters nie fähig gewesen wäre. Dieser Gotiker gibt nicht die Handlung, den dramatischen Disput der Vertreterinnen christlicher Kirche und jüdischen Glaubens, wie die geistlichen Spiele des Mittelalters ihn liebten — dem Georgenchorplastiker hätte das sicher näher gelegen —, er gibt nicht einmal die Zuwendung der siegenden Kirche, den Blick auf die Unterlegene, wie mit Bamberg gleichzeitig der große Bildner am Straßburger Querhaus es tut. Hier sind nur Körper die ihre ruhige Schönheit plastischen Daseins genießen, eine Schönheit von fast antiker Idealität, die nichts Irdisches hat, wo die Bewegung sich leise und köstlich entfaltet aus runden und biegsam schwingenden Kurven, etwa von Schultern, und dann ins Lange, unsagbar Feine und unmerklich sich Spitzende geht. Ekklesia ist aufrecht, von königlicher Würde, ein Mantel spielt in freiem Wurf der Falten über den Unterbau der edel gewachsenen Gestalt. Synagoge bricht zusammen, vergeitend in fliehenden Kurven durchsichtigen, die körperlichen Glieder nur eben überschleiernden Gewandes, die breiten Schultern sinken, und mit ihnen neigt sich das geblendete Haupt. Geschlossen in fast blockhafter Fron-

talität ist der Umriß der Vorderansichten, nur bei Synagoge leise in schwingenden Linien sich lösend. Die Profilansicht enthüllt erst den rhythmischen Reichtum im Bau dieser Körper, die Wellenbewegung des Vor und Zurück und der still über die Flächen gleitenden Linienzüge. Man muß mit den Seitenansichten dieser Statuen die Profilfiguren in der

Abb. 46 linken Hälfte des Jüngsten Gerichtes vergleichen, um des Gegensatzes der Individualitäten von Meister und Meister ganz inne zu werden. Der andere ging gleich auf das Konkret-Menschliche, gab einen sehr irdischen Typus von Mädchen, eine frische, sich nirgends hemmende Keckheit in den zum Lachen verzogenen Lippen, der kleinen Stumpfnase und den blinzenden Äuglein, auch in dem sehr ungenierten Zugriff der Hand und in dem fast breitspurigen Gehen, das von unordentlicher Raffung des Kleides mitleidslos enthüllt wird. Da ist kein Rhythmus und keine Linie ausgekostet; man vergleiche Arm mit Arm und Hand mit Hand — die feine den Arm nur in schmalen Linien verlängernde Hand der Synagoge —, man vergleiche Falte mit Falte und vor allem die Körper! Brüste und Leib bei Ekklesia und Synagoge die Höhen im rhythmischen, langsam verhaltenen Gleiten der Flächen, wichtigste Akzente im ganzen Aufbau der Statue, im Tympanon dagegen ganz ohne

Abb. 55, 57 Betonung! Und von welcher ruhiger Schönheit ist bei den Statuen das Antlitz, in ganz großen, stillen Flächen gebaut und daraus nur eben knospend die zwischen feine Grübchen gebetteten Lippen, die Nasenflügel oder die fest schwellenden Polsterungen um die Augenlider! Bei Synagoge sind die Augen durch eine seidendünne Binde verhüllt, die das üppig quellende Gelock des Haares umschnürt und in feinen, länglichen Falten sich zerrt. So zart und transparent ist diese Binde, daß die Schwellung des Auges deutlich darunter sichtbar wird.

Ekklesia und Synagoge stehen in Bamberg für sich, die Persönlichkeit des Meisters ist nirgends anderwärts festzustellen. Am verwandtesten sind noch die Statuen der Adamspforte von einem anderen und geringeren Meister: der hl. Stefanus, Kaiserin Kunigunde, Kaiser Heinrich am linken Gewände, Petrus und — die ersten großen Aktstatuen der mittelalterlichen Kunst — Adam und Eva am rechten. Sie sind samt ihren Baldachinen mit Säulen verwachsen, die diese gotische Werkstatt nachträglich in die Abtreppungen des alten romanischen Portals hineingestellt hat. Unmöglich ist es, diese Statuen zu rühmen, wenn man sie mit den anderen in Bamberg vergleicht. Sie haben das Niveau der Werkstatt, und das ist ein hohes; aber nicht hoch ist das persönliche Niveau ihres Meisters. Dieser Meister der Adamspforte steht auch der Reimser Hütte am nächsten, entfernt sich weit weniger von der französischen Art als seine Genossen²⁹⁾. Er hat nicht die Kraft zu selbständiger Umbildung und schöpferischer geistiger Verarbeitung. Sein

Abb. 58, 63 Petrus und sein Kaiser Heinrich sind gewiß von edlem Ausdruck in Gebärde und Haltung, und es sind auch voll Würde die Köpfe; aber es fehlt der Adel der Linie von Ekklesia und Synagoge und nicht minder die lebhaft, sprechende Art des Meisters vom Jüngsten Gericht. Etwas Dumpfes, Unerwecktes hat an der Adamspforte die Geste, sie hat nicht die Konsequenz verschärfter Entwicklung. Der Petrus kommt der Elisabeth des

Heimsuchungsmeisters, die ihm, wie es scheint, Vorbild gewesen, nicht im entferntesten nach, weder Hand noch Blick vermögen wie dort sich wirklich zu heben. Fast verschlafen wirkt das Gesicht Kaiser Heinrichs, Abb. 61 vergleicht man es mit dem von heimlichen Feuern durchglühten des Abb. 78 Reiters, die mimischen Kräfte sind nirgends in Spannung, nicht im Antlitz, nicht in der Gebärde. Matter, schwermütiger ist der Blick der Augen, hier wölbt sich kein plastisches Leben, schwächlich der Mund und monoton in der Strählung das am Reiterkopf so eigenlebendig kletternde Haargelock. Fast peinlich werden die Schwächen des Meisters offenbar, wenn man seine Kunigunde mit Ekklesia und Synagoge vergleicht. Schon in dem bis zur Abschrift ähnlichen Antlitz geht alles gröber ins Breite: der Mund ohne Feinheit, die kolbige Nase. An den Augen sind die bei Ekklesia so differenziert durchmodellierten Schwellungen um die Lider ganz fortgelassen, monotongeschlitzt ist die Öffnung, und es formt sich kein Blick. Dann die Gewandung: ein Sack von schleppender Schwere, hier sitzt keine Falte, das Leben des Körpers darunter verdumpft, schließlich ist sinnlos und ohne Beziehung zum Ganzen die Geste der Hand. Auch die berühmten Akte von Adam und Eva sind ohne plastische Abb. 65 Kraft, sie haben in ungefügiger Eckigkeit den Reiz des Archaischen, erinnern an griechische Akte des 6. Jahrhunderts vor Christus. Wie saftig und schwellend waren dagegen die Akte des Fürstenportals! Abb. 48

Der Meister der Adamsporte zehrt von den Gedanken der anderen Gotiker, vor allem von denen des Größten, des Meisters der Heimsuchung. Man hat dessen Statuen Maria und Elisabeth als Umbildungen Abb. 67-80 entsprechender Reimser erkannt³⁰⁾. Er schuf auch den Reiter und einen Engel, der dem Hl. Dionysius — einer geringen, uninteressanten Figur — die Märtyrerkrone reicht. Heute ist dieser Engel als Verkündigungsengel hinter Maria aufgestellt. Es sind alles Figuren, die nicht an Plätzen stehen, für die sie geschaffen; bis auf den Reiter sind es vermutlich Portalfiguren, der Reiter war vielleicht für eine Fassadennische bestimmt³¹⁾.

Der Engel spannt sich in seiner Gewandung, sie breit und mächtig Abb. 67 erfüllend, hier artikulieren alle Gelenke des Körpers und der Glieder und treten heraus in den Umriß! Man muß das am Adamsportal mit der Kunigunde vergleichen, um den Rang dieser Leistung zu sehen. Abb. 58 Da ist auch keine Freude am stillen Lauf allein von Umriß und Linie wie bei der in gewissen Gewandmotiven vergleichbaren Synagoge³²⁾, Abb. 56 sondern Kraft, die von innen wirkt und in die Umrisse stößt. Breitere, untersetztere Proportion hat diese Figur, fest baut sie sich hin auf den Boden, während Synagoge ihn kaum zu berühren scheint, da die Schenkel ins Überlange gehoben sind und alle Linien gleichsam gewichtslos vergeilen. Dieser Engel ist auch anders als der Posaunenbläser am Fürstenportal, das Leben des Körpers ist aktiver, drängender; sich spannender schon die Fallkurve der einzelnen Falte. Nicht so eilig haben es hier die Formen, ans Ziel zu kommen, sie umbauen den Körper, wo sie dort gerade gezogen sind oder schlaff in sich hängen. Nichts bedeuten dort die Gelenke, von Knie, von Schulter und Ellenbogen; hier aber lebt der Körper in ihnen, genießt das Sichdrehen des Arms in der Schulter, des Schenkels in Hüfte und Knie. Sehr viel mächtiger gesehen ist

Abb. 68 vor allem der Kopf, der sich in großen Wölbungen schließt. Die mimische Spannung in Lippen und Augen ist der plastischen Spannung untergeordnet, der Ausdruck zerreißt nicht die Form wie in den Köpfen des Jüngsten-Gerichts-Tympanons.

Ein bildhauerischer Genius von höchstem Range hat diesen Engel geschaffen. Für die Stärke seiner formbildenden Kraft gewinnt man nun auch den historischen Maßstab, wenn man seine anderen Figuren mit den westlichen Vorbildern, auf die sie zurückgehen, vergleicht. Es sind Abhängigkeiten, die den Rang des Meisters nicht schmälern, denn es läßt deutlich sich zeigen, was alles anders und zugleich innerlich größer geworden ist.

Abb. 73 Die Reimser Begegnung Marias und Elisabeths, von der die Bamberger abhängt, war nicht das Modernste, was deutsche Meister um 1230 im Westen zu sehen vermochten. Sie war nicht das Gotischeste; aber sie war das Antikste. Das ist ihre Bedeutung. Eine einzigartige Angleichung an griechische Formen in Gewand und in Köpfen hatte hier stattgefunden, unerklärlich ohne Bekanntschaft mit antiker Skulptur, und zugleich auch wieder nur Höhepunkt einer in Reims selbst genau zu verfolgenden Entwicklung, die mit den im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandenen Statuen der Querschiffportale einsetzt. Es ist eine Angleichung auf Grund von innerer Nähe, von sich aus war diese Generation frhgotischer Meister antikem Wesen verwandt geworden. Antike Form und antike Krperschnheit also war es, was, wenn auch schon im Sinne des 13. Jahrhunderts modifiziert, dem Bamberger Meister in den Reimser Statuen entgegentrat. Seine Auseinandersetzung mit diesen Vorbildern stellt daher, historisch betrachtet, eine der ersten großen Auseinandersetzungen des deutschen Geistes mit der Welt des Klassischen dar.

Eine weiche Krperschnheit ist in den Reimser Statuen üppig genossen: ein lässiges Stehen in nachgibig federndem Kontrapost, ein leichtes Sichdrehen um die Achse des Standbeins, ein Zueinander der Oberkörper, entfaltet in weicher, nirgends harter Bewegung. Das alles ist überrieselt von kleinteilig und splittrig geschliffener Fältelung, die die Körper und das Agieren der Glieder bloßlegt. Das in Reims noch fast unfeste Stehen, das leise Schwingen des Körpers, vor allem Marias, ist in Bamberg gewichen, die Körper recken sich steiler, die Glieder spannen sich in der Hlle der Falten, die Formbegegnungen sind härter und die Kontraste verschärft. Eine Festigung ist eingetreten von innen und außen. Von innen, indem die Körperachse starrer hindurchwchst, vom Fuß bis zum Scheitel hinauf, in rechtem Winkel zum Boden, von außen, indem, dem inneren Gegensatz von Standbein und Spielbein entsprechend, Steilfalten und Querfalten entschiedener gegeneinander geführt sind, und zugleich auch der einzelne Strang der Falte vom Nackten darunter sich schwellender abhebt. Die Maria von Bamberg hat nicht das Fraulich-Weiche der Reimser, sie ist von herberer Art, großartiger in der Aktion der kraftvollen Glieder. Sie hat nicht das milde, antikische Antlitz, von üppig quellender Haarflut gerahmt, und auch nicht die wohligh sich rundenden Schultern der Reimser. Statt des stillen Schwellens von

Wangen und Kinn um Augen und Mund ein steilerer, sich spannenderer Abfall der Flächen. Mund und Augen stehen breit und in den Winkeln ins Spitze sich schärfend, ohne Weichheit der Übergänge darin. Aufrechter hebt sich der Kopf, das Manteltuch ist tiefer ins Antlitz gezogen, verhüllter sind die Locken, von den Schultern ab geht der Umriss steiler herunter. Dann spannt der rechte Arm sich im Stoffe, zerzt gegen die Falten, befestigt sind seine Gelenke, befestigt sind auch die des Spielbeins, nicht mehr sich lösend und federnd und in drübergleitende Bewegung der Linien des Stoffes hineingezogen. Jetzt sind sie Angelpunkte der Form, um die auch die Falte sich zieht. Vergleicht man die rechte Seitenansicht dieser Maria mit der Ekklesias, so sieht man, was hier die Gelenke für die Gliederbewegung und das Spiel ihrer stoßenden Kräfte bedeuten. Dort waren sie überschleiert von rieselnden Falten der gelösten und locker spielenden Hülle. Hier ist die Hülle verdichtet, die Stoffmassen stauen sich, um kraftvolle Umbauung der Nacktform, urplastische Richtungskontraste und Kontraste von Körper und Falte zu schaffen. Es herrscht ein Gefühl für das Mächtige, Drängende, Schwelende, das keiner der Reimser und keiner der übrigen Bamberger Gotiker hat.

Abb. 70

Abb. 54

Allein mit dem Großen der alten Werkstatt ist der Große der neuen aufs tiefste verbunden. Auch der besaß den Sinn für die drängende Kraft der Gebärde, für das Sichspannen der Fläche, für das fleischige und aktiv gliedrige Leben der Falte, Seine Kunst aber sprach noch die andere Sprache, es ist der gleiche Unterschied, der am Fürstenportal die Figuren des linken von denen des rechten Gewändes trennte³³⁾. In der Kunst des Älteren hatte die Falte von sich aus Bewegung. Das Gewand war selbständige Begleitung des Körpers, von eigenen Kräften erfüllt, unberechenbar in seinen Verläufen. Jetzt ist es passiv gemacht, und aktiv alleine ist der Körper. Um ihn schmiegt und spannt sich die Stoffmasse, seinem Leben gemäß, und umhüllt und entschleiert zugleich seine Gliederung und Wölbung und jedes Sichrühren der Glieder! Hinweg aber über diesen Gegensatz der formalen Sprache und des Stils im Sinne der Schulung verbinden so tiefe Gemeinsamkeiten des künstlerischen Ranges sowohl wie des persönlichsten Wesens die Meister, daß notwendig der ältere auf den jüngeren gewirkt haben muß³⁴⁾. Ist es nicht das Erbe des anderen, wenn auch des Heimsuchungsmeisters beseelende Kraft — im Kopf der Elisabeth oder des Reiters etwa — nun so tief von innen befeuert wird? Unfranzösisch, ungotisch und unantisch auch ist diese Art von Beseelung auf jeden Fall.

Abb. 74, 78

Die Auseinandersetzung mit Reims ist dem Heimsuchungsmeister nicht bloß eine Angelegenheit des Formalen geblieben. Sie griff zugleich in die tiefsten Sphären des Menschlichen. Die Statue der Elisabeth enthüllt das am stärksten, jene prophetische Greisin, in der man einst eine Sibylle zu sehen vermeinte, bis die Erkenntnis der Beziehung zu Reims die richtige Deutung nahegelegt hat. Ein Menschentum von höherer Art und heroischerer Spannung hat hier auf deutschem Boden Gestalt gewonnen. Die Reimser Elisabeth, in ausladender Fülle physischen Daseins sich wiegend, neigte das ältliche Haupt und hob zu redender

Abb. 73

Gebärde die Hand, edel und still, doch nicht zum Höchsten gesteigert. Abwärtsziehend und schwer sank die Gewandung, das Spielbein um-
 Abb. 72 gleitend, gegen die Füße. Die Bambergerin reckt sich, der Schwerpunkt scheint höher genommen. An der Spielbeinseite zwar lebt sie noch lässiger, einen Bausch von Gewand errafft hier die Rechte, der Arm ist angezogen, ruhig und fest, nicht wie in Reims im Ellenbogen gelockert. Dann aber hebt sie die Linke — in dem eine Kaskade von Falten herabrauscht, gewinnt diese Geste Gewicht und machtvollste Resonanz —, hebt sie dorthin empor, wo der Blick nun über alles Irdische wortlos hinweg scharfäugig ins Weite späht. Von links nach rechts, von unten nach oben, verschärft sich die Spannung, steigert sich der Bedeutungsgehalt der plastischen Form. Im Antlitz drängt alles über
 Abb. 74 die hageren Wangen und die ausgesogenen Lippen in die Blicke empor. Die Augen drehen sich spähend zwischen den Lidern, eine Binde festigt die Stirn. Wieweit bleibt hinter solchem Ausdruck innerer Schau das würdige Altfrauenantlitz der Reimser Greisin zurück: hier erst trägt die ganze Figur diesen Blick, und aller Ausdruck ist dahin gesammelt. Aus lässigem, antikem Mit-dem-Körper-Leben entwickelt sich Hingabe an das Geistige, die Aufgabe, die göttliche Stimme. Der Kontrast liegt in der Figur selbst beschlossen, seine Spannung und seine Überwindung in eins. Dieser Kontrast ist der Träger des im höchsten Grade ethischen Charakters der Gestalt.

Nicht anders ist es bei der vierten erhaltenen Schöpfung des Meisters,
 Abb. 76, 78, 79 dem Reiter. Es ist nicht so wichtig, wie man ihn deutet, als heiligen Georg, König Stefan von Ungarn oder Konrad III. Für uns liegt die Bedeutung des Werkes nicht in der Erfassung eines besonderen Themas, sondern tiefer, auch hier im Menschlichen überhaupt, in der Prägung des ethischen Typus. Das Reiten als solches, als Zwingen und Lenken des Pferdes, ist nicht zur Darstellung gekommen. Das Pferd ist bloß Sockel, es gewährt dem Reiter nur ruhigen Sitz. Träger einer spezifischen Vitalität ist alleine der Mensch⁹⁵). Auch im Reiter entwickelt sich aus lässiger Ruhe eine innere Spannung. Der Blick ist aus der Rittrichtung, Umschau haltend, herausgewendet. Eine Wegänderung scheint im Bereiche des Möglichen zu liegen; aber die trutzig in den Mantelriemen greifende Rechte zerzt wieder in die Bahn des ursprünglichen Vorsatzes zurück, zerzt gegen den im Mantel sich spannenden Oberarm, der, vom Körper und aus der Mantelschale sich lösend, der Blickwendung schon leise gefolgt ist. Zu einem Schwanken, zu einem Konflikt ist es nicht gekommen; aber die Möglichkeit einer Wendung ist angedeutet, der formale Kontrast von Richtung des Blicks und Richtung des Reitens ist da, und dadurch jene mimische Spannung, die auch hier den ethischen Charakter der Darstellung ausmacht. Und wie die Statuen der Heimsuchung so hat auch die des Reiters eine
 Abb. 77 Art Vorbild in Reims, einen stehenden König in einem der Strebe-pfeilertabernakel der Kathedrale, aber erst in Bamberg ist die Spannung der Geste entwickelt. Und dann das Antlitz mit den schwellenden Lippen und der groß gewölbten Stirn über den klaren, flammenden Augen, dieses von heftigsten Wallungen, die kaum bezähmt sind,

wundervoll durchwärmte, wahrhaft heldische Antlitz, das ist nun auch deutsch, das ist anderes Blut wie der scharf blickende, schmallippige, sehr viel bewußtere Kopf des Franzosen, dessen Ausdruck nicht die Wendung, die Regung von innen, sondern das Auge, der Blick in die Ferne, der harte, unbeugsame Wille eines Regierers beherrscht!

Ein Leben von innen nach außen bestimmt den Ausdruck dieser Gestalten. Hier wirken geistige Energien weit über den Bereich der bloßen Physis hinaus. Das trennt diese Werke zunächst von allem Antiken. In antiker Kunst befinden sich Geist und Körper in restlosem Einklang⁸⁶). Antikes Ethos beruht in der Harmonie von beidem, das Ethos des Reiters und der „Sibylle“ dagegen in innerem Widerstreit. Der nachantike, christliche Dualismus ist für solche Art von Gestaltung Voraussetzung, er bedingte die in Bamberg vollzogene Umbildung der antiken Form, die ja hinter der Reimser Heimsuchung so deutlich noch sichtbar ist. Und es ist eine Spannung, die nicht nur den geistigen Ausdruck, sondern schon im einzelnen die Haltung der Glieder und den Lauf jeder Falte verändert. Eine tiefe Unruhe herrscht hier, ein wühlendes Leben, wie es antiken Figuren ganz fremd ist! Eine Disharmonie zum Teil schon in Gewichte Verteilung und Umriss, auch in den Falten, die als beseelende Kraftlinien fungieren, die, beschwerend und entschwerend zugleich, seltsam den Blick in ihre Bewegung hineinreißen. Vergleicht man die Bamberger Statuen mit antiker Plastik, so sieht man, wie auch hier noch immer die Kräfte nicht zur Ruhe gelangt sind, die in den Schrankenreliefs die Eigenbewegung der Falte bestimmten. Zutiefst sind es Kräfte, die im Grunde nordischer Formphantasie überhaupt wurzeln, die schon in der Bandornamentik der Völkerwanderungsjahrhunderte abstrakte Geflechte beseelten, mit unlöslicher Spannung und unbändigem Eigenleben durchfluteten. Diese Formphantasie, mit der deutsches Wesen in seinen letzten Tiefen verknüpft ist, und der christliche Dualismus von Geist und Materie, das sind die Wurzeln mittelalterlicher Kunst überhaupt, untrennbar ineinander verschränkt, im Grunde vielleicht nur ein und dasselbe, das nur wir als historisch Deutende verschieden benennen.

Aus diesen Kräften heraus hat sich deutsche Menschlichkeit hier nun zum ersten Male Bilder eines sittlichen Ideales geschaffen, in den Statuen der Elisabeth und des Reiters und gleichzeitig in Straßburg in dem Gestaltenpaar Ekklesias und Synagoges. Das war das tiefste Ergebnis jener Auseinandersetzung mit französischer Form und zugleich mit antiker. Man vergesse nicht, was das heißt: Bilder eines sittlichen Ideals, einer spezifisch-ethischen Humanität in der Sprache der bildenden Kunst! Das bedeutet eine Steigerung der alltäglich-menschlichen Physiognomien, die um uns sind, in bestimmten Richtungen nach der ethischen Seite hin zum idealen Typus. Man vergesse nicht, daß zu solcher Steigerung nur ganz hochgestimmte Einzelne in ganz hochgestimmten Epochen fähig gewesen sind! Und schließlich ist dieses Ethos, das auf einer Spannung der innersten Kräfte des Menschen beruht, nicht einfach nachantik und abendländisch, sondern mit Kräften gerade der deutschen Seele aufs tiefste verbunden. Denn deutsch ist der Widerstreit, aus dem es sich formt; bei anderen Nationen fehlt die Kraft der

Widerstände von innen, die bei uns vorhanden, bei ihnen erwächst nicht die Spannung. Es ist dasselbe Ethos der im Geistigen gebrochenen Gebärde und Handlung, das später in dem Paulus der Münchener Apostel von Dürer, in Kants kategorischem Imperativ und in den bedeutendsten Gestalten unserer klassischen Dichtung Form gewinnt. Und so sehr es deutsch ist, seine Bedeutung ist zugleich eine allgemein-menschliche. Hier reicht Nationales ins Absolute, in seinen Kräften ist es bedingt, doch dann entfaltet es sich in der Richtung des Unbedingten empor zur Idee. Deutschsein in diesem Sinne einer Selbstentfaltung gegebener Kräfte, einer Selbstgestaltung zum Ethischen hin ist nie ein Zustand, sondern stets eine Aufgabe.

Wir haben hier diese großen Gestaltungen als Formwerdungen letzter menschlicher und nationaler Kräfte gefaßt. Es ist das die eine Möglichkeit, sich geistig mit ihnen auseinanderzusetzen. Die des Historikers ist eine andere. Er hat zu begreifen und zu zeigen, daß solche Prägung menschlicher Werte nur in einer bestimmten Epoche möglich gewesen ist. Und die Geisteslage jener Epoche gestattete keine Reflexion des Menschen auf sich selbst und seines Wesens Besonderheit; darin liegt ihre ungebrochene menschliche Kraft. Auch war das hier Geschaffene sich nicht Selbstwert, der Einzelmensch und das Werk standen nicht isoliert, wie wir sie zu sehen geneigt sind. Die ethische Physiognomie war nicht Absicht, sie war zwar Selbstgestaltung, Selbstläuterung des Einzelnen, aber nun als solche sich nicht programmatisch bewußt. Bewußt war das Werk nur als Glied eines Ganzen und sein Schöpfer als Dienender nur, auch sich selbst ein Namenloser unter unzähligen andern. Das Ziel von allen diesen, das letzte, war ein gemeinsames, das Heil der Seele, das der Mächtige wie der Schwache zu erreichen vermag. Wir Heutigen sehen anders, und wir werten anders, sehen das Werk gelöst von der Idee jenes Ganzen, für das es geschaffen wurde, als einzelnes Kunstwerk, und den Bildner, gelöst von seiner Gemeinschaft, als Schöpfer eines Neuen und Eigenen, als Genius seiner Nation.

ANMERKUNGEN

Wichtigste Literatur der letzten 30 Jahre: A. Weese: Die Bamberger Domsulpturen, 1897; Zweite, sehr erweiterte Auflage: 1914. W. Vöge: Über die Bamberger Domsulpturen, Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, S. 94; 1901, S. 195 und 255, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1902, S. 358. K. Franck-Oberaspach: Eine französische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik, Zeitschr. f. bildende Kunst 1901, S. 259. Zum Eindringen der französ. Gotik in die deutsche Skulptur. Repert. f. Kunstwiss. 1899, S. 105. Aug. Schmarsow: Das Eindringen der französ. Gotik in die deutsche Skulptur, Repert. f. Kunstwiss. 1898, S. 417. A. Weese und O. Aufleger: Der Dom zu Bamberg (Tafelwerk) 1898. G. Dehio: Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler Bd. 1 (Artikel Bamberg), Ders.: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, 1920. Ders.: Der Bamberger Dom, 1922. R. Hamann: Deutsche und französische Kunst, Bd. 1: Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege über Italien und die Schweiz, 1922, Bd. 2. Die Baugeschichte des Klosters Lehnin und die normannische Invasion, 1923. Wichtige Untersuchungen W. Noack über bau- und skulpturgeschichtliche Fragen im Rahmen der Veröffentlichungen des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft stehen vor dem Abschluß. Für Ende 1924 angekündigt: H. Janßen: Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts. E. Panofsky: Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts. Ferner in Vorbereitung: H. Beenken: Spätromanische Skulptur in Deutschland (13. Jahrhundert).

1. Vgl. die genannten Bücher R. Hamanns!

2. G. Dehio nimmt auch in ihr mehrere Meister an, „zuerst burgundisch (Dijon), später mehr nordfranzösisch gerichtet“.

3. Nach Dehio von einem späteren Meister.

4. K. Franck-Oberaspach hat beobachtet, daß sich ein — im Vergleich zu den Westtürmen selbst getreueres — Modell der Laoner Türme auf einem Baldachin über der Statue des heil. Dionysius erhalten hat. Mit den gotisch geschnittenen Bildbauern kam also der Gedanke nach Bamberg. Mit den Kapitellen und Friesen der Westturmobergeschosse stimmen auch die Schmuckformen der in die Adamsportle eingestellten Säulen überein.
5. Ursprünglich scheint eine dichtere Vergitterung der Flächen mit Säulen beabsichtigt gewesen zu sein. Wenigstens sind am 3. Geschoß des Nordwestturms schon die Sockel für Säulen vor der Fläche zur Ausführung gekommen (Abb. 7). Die ursprünglichen Abschlüsse der Türme sind aus alten Ansichten rekonstruierbar.
6. Vgl. das Modell in der Hand der Hl. Kunigunde an der Adamsportle (Abb. 58)!
7. Die Statue der Maria ist im Rücken mit einer achteckigen Säule zusammengearbeitet, (Abb. 70a) daher war sie wohl für ein Portal bestimmt. Auch die Verbindung des Hl. Dionysius mit dem ihm die Märtyrerkrone reichenden Engel (Abb. 66, 67) ist am besten an einem Portal denkbar. In Reims hat der Hl. Nikasius ebenfalls Engel als Begleiter. Da Elisabeth und Maria (1,80 m hoch) in den Mäßen zu dem Engel (1,46 m hoch) und dem heil. Dionysius nicht stimmen, wird man annehmen dürfen, daß mindestens zwei Statuenportale geplant waren. Geplant, aber der Plan dürfte schon frühzeitig, schon während der Ausführung aufgegeben worden sein. Die rechteckigen Fußplatten entsprechen bereits einer Aufstellung ähnlich der heutigen. Vgl. dazu die Ausführungen Vöges (Zschr. f. christl. Kunst 1902, S. 358)! Wenig wahrscheinlich ist freilich die dort gegebene Deutung des Reiters als Teil einer Anbetung der Könige.
8. Diese Annahme ist zuerst von Ad. Goldschmidt in einer Besprechung des Weeseschen Buches (Deutsche Literaturzeitung 1898, S. 481.) ausgesprochen worden, worauf auch Weese, der die gotischen Skulpturen anfangs in die 1280er Jahre datiert hatte, zugestand, daß das die Sachlage sehr vereinfachen würde. (Repert. 1899, S. 223). W. Vöge trat ihr dann unter Hinweis auf die Reimser Verhältnisse, die eine so frühe Datierung der gotischen Bamberger Skulpturen nicht gestatteten, entgegen. (Repert. 1901, S. 228). Neuerdings sind aber die baugeschichtlichen Untersuchungen W. Noaks und die Forschungen R. Hamanns wieder auf sie zurückgekommen. Die Reimser Verhältnisse erlauben die Frühdatierung durchaus. Der Spätstil des Reimser Josephmeisters, von dem noch keines der Bamberger Werke Einwirkungen aufweist, muß vor, nicht, wie Vöge annahm, nach den vor 1247 vollendeten Skulpturen der Pariser Sainte Chapelle angesetzt werden, d. h. spätestens um 1240, zumal seine Auswirkungen schon an der Plastik der vor 1245 begonnenen Liebfrauenkirche in Trier nachweisbar sind. Diesem reifen Reimser Stil gehen nun alle für Bamberg in Frage kommenden Reimser Vorbilder stilistisch durchaus voran, sodaß einer Datierung etwa ins zweite und dritte Drittel der 30er Jahre nichts mehr im Wege steht.
9. Vgl. H. Beenken: Schreine und Schranken (Jahrb. f. Kunstwissenschaft), ferner: Spätromanische Skulptur in Deutschland, Einleitung, (beides in Vorbereitung).
10. Ein ähnliches Schicksal haben Skulpturen eines für den Magdeburger Dom bestimmten Portales erlitten. Vgl. Ad. Goldschmidt: Französ. Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1899, S. 285.
11. Vgl. R. Hamann: Bd. 1 Protorenaissance, S. 110. Freilich betont H. fast noch stärker die daneben auch vorhandenen nord- und südfranzösischen Elemente.
12. Etwa Moosburg, Freising, Münchsmünster (jetzt Landshut). Die Beziehung zur Lombardei ist kaum, wie R. Hamann meint, auf dem Wege über den Oberrhein und Worms, sondern direkt, durch Salzburg und Tirol vermittelt, zu denken. Sonst werden für die Ostchorarchitektur vor allem oberrheinisch-burgundische Beziehungen angeführt (von Noack und Dehio).
13. Zur historischen Entwicklung dieser Begriffe vgl. H. Beenken: Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissance-Individualismus, Festschrift Heinr. Wölfflin, S. 183.
14. Über die Aufteilung der Schrankenreliefs herrscht keine Einstimmigkeit, z.T. wird für die Propheten der Nordostschranke ein eigener Meister angenommen (von Hamann), z.T. auch werden die Apostel der Südwestschranke, oder wenigstens zwei Paare abgesondert, wobei man dem Meister als spätere, unter Einwirkung von Südost- und Nordostschranke entstandene Arbeiten die — z.T. nicht mehr am alten Platze befindlichen — Reliefs der Verkündigung und des St. Michael zuweist, (so Noack). Nur über die Notwendigkeit, die Prophetenpaare der Nordwestschranke abzusondern, ist sich die jüngere Forschung wohl einig. Die ältere Forschung hat die Frage der Meister im ganzen recht summarisch behandelt. Ich sehe die Entwicklung von den Südwest- über die Südostapostel zu den Nordostpropheten als eine so folgerichtige, daß sie mir nur im Leben eines einzigen Meisters denkbar erscheint. Sorgfältige Detailuntersuchungen ließen mich hier auch keine Unterschiede der künstlerischen Handschrift erkennen, während die von mir der Werkstatt zugewiesenen Arbeiten in der Qualität der Ausführung sichtlich flauer sind. Verkündigung und Michael (27—29) bilden den Frühstil der Apostel 9 und 11 weiter, übernehmen aber und übertreiben bereits gewisse Floskeln der späteren Apostel 8 und 13—15.
15. Von R. Hamann (Bd. I, Protorenaissance, S. 100) an Kapitellen des Kreuzgangs von St. Emmeram, von dem die betreffenden Teile nicht lange vor 1230 entstanden sein werden. Daher wird auch der Neubau des Bamberger Doms kaum sehr lange vor 1230 begonnen worden sein. Nur die — freilich wohl auch mit Regensburg zusammenhängende — Adamsportle könnte etwas älter sein.
16. Vor allem A. Weese. In gleicher Richtung sucht auch R. Hamann. G. Dehio hat den wichtigen Hinweis auf Fassadenskulpturen von Ste. Croix in Bordeaux gegeben (Repertorium 1899, S. 133).
17. Deren Wichtigkeit besonders W. Vöge hervorhebt.
18. Durchschnittliche größte Tiefe des Reliefs: an der ältesten Schranke ca. 15 cm, an der zweiten ca. 24 cm an der östlichen Prophetenschranke ca. 28 cm. Figurenhöhe ca. 1,15 m. Zu beachten auch die Verdichtung des Reliefs durch die ornamentale Füllung der Kleeblattarkadenbögen über den Köpfen, erst und nur an der späten Nordostschranke.
19. Der David steht innerhalb der Nordostschranke noch den Südostaposteln am nächsten, ist also wohl etwas früher als die Reliefs 18 und 19.
20. Eine feine Würdigung des Reliefs hat W. Vöge gegeben (Repertorium f. Kunstw. 1901, S. 255 ff.).
21. Wie auch R. Hamann annimmt (Bd. I, S. 107).
22. Dort hat Hamann die neuen Einflüsse aufgespürt (Bd. I, S. 110 ff.).
23. Vgl. W. Vöge, Repertorium 1901, S. 202 ff.
24. Der Kopf des Königs geht auf den des Reiters (Abb. 78) zurück. Die Übereinstimmungen sind große; aber es wäre falsch, daraus auf die gleiche ausführende Persönlichkeit schließen zu wollen. Der persönliche Ausdruck ist total verschieden.
25. Evangelistensymbole und von einem Teufelchen geblendeter Jude (unter der Synagoge). Diesem verwandt eine beschädigte und unvollendete Engelsfigur aus Marmor, die, aus Bamberg stammend, sich jetzt im Frankfurter Liebighaus befindet (vgl. O. Schmitt: Ein Bamberger Engel, Stadel-Jahrbuch, Bd. 1921, S. 109). Sie ist als Eckfigur des Papstsarkophages (vgl. Anm. 26) geplant gewesen.
26. Die Reliefs sind in der heute vorhandenen Oberflächenerscheinung nicht 13. Jahrhundert, sondern barock; es fehlt die frühgotische Schärfe der Zeichnung, statt dessen überall ein weiches Verschwimmen der Form. Man hat sie infolgedessen für nachmittelalterliche Kopien nach heute verlorenen, aber zur Zeit der Kopie-

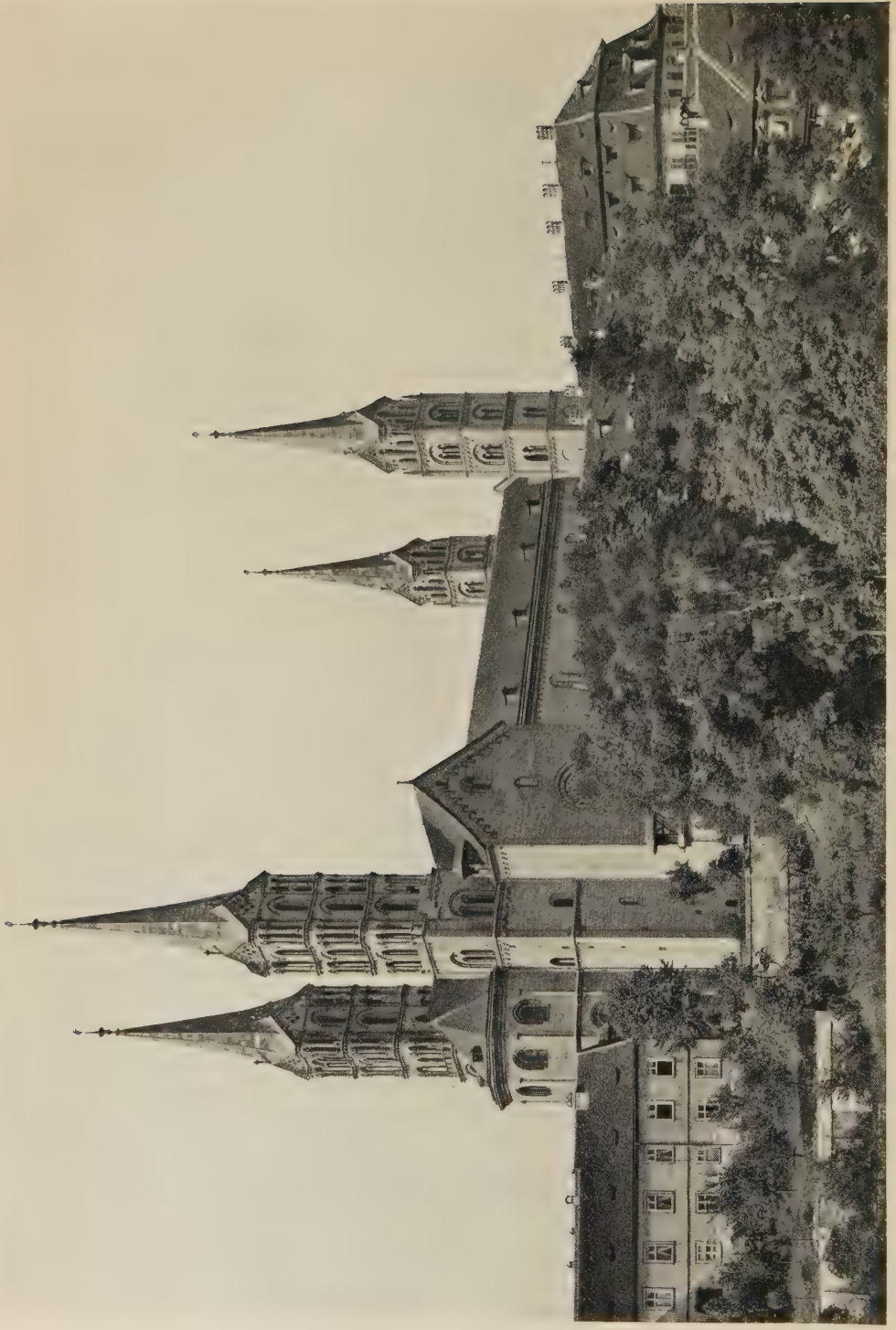
rung doch wohl noch vorhandenen Originalen des 13. Jahrhunderts gehalten (zuerst G. Dehio, dann ihm folgend und neue Beweisgründe bringend O. Schmitt im Stadel-Jahrbuch 1921, S. 109, auch W. Noack ist dieser Ansicht). Dafür spräche die Identität des Materials der Reliefs und der, wie wir wissen, 1731 neu gearbeiteten Deckplatte: grauer Marmor. Aus Marmor ist aber auch die sicher alte, kopflose Figur des Säulengels der Frankfurter Sammlung (vgl. Anm. 25), mit deren Hilfe Schmitt eine angeblich ursprüngliche höhere Grabanlage rekonstruiert, zu der der heutige Sarkophag samt seinem plastischen Schmuck nicht paßt, weswegen Schmitt ihn für Arbeit des 18. Jahrhunderts hält.

Nun aber ist in diesen Reliefs nicht nur der dem 13. Jahrhundert spezifische Reliefstil (vgl. Edelmetallreliefs und in Bamberg selbst die Grabplatte des Bischofs Günther im Georgenchor, Abb. 51) unverkennbar, sondern auch die persönliche Handschrift des Meisters vom Fürstenportal tympanon; daß gerade sie und keine andere es ist, kann gar nicht zweifelhaft sein. Und es ist beispieles, daß das 18. Jahrhundert, überhaupt der Barock, mittelalterliche Arbeiten von so hoher Qualität so wörtlich kopiert haben sollte, daß diese Qualität gewahrt geblieben wäre, und so, daß man die Handschrift des mittelalterlichen Meisters noch zu erkennen vermöchte. Daß dieser Reliefstil, wie Schmitt meint, das Resultat einer barocken Übersetzung freiplastischer Vorbilder in die Fläche sei, ist völlig ausgeschlossen, bei solcher Übersetzung würde die Tiefenvorstellung, die der Barock sich errungen und die das 13. Jahrhundert noch nicht besaß, überall wirksam geworden sein. Vollends kann die Figur des Flügeltotens (Abb. 49b) keine Neuerfindung des barocken Kopisten sein: die Aktbehandlung ist die gleiche wie im Gerichtstympanon (Abb. 47). Es bleibt demnach übrig, wenn wir den Gedanken einer mechanisch reproduzierenden Übertragung als unwahrscheinlich ausschließen, anzunehmen, daß im 18. Jahrhundert nur eine den ursprünglichen Charakter der Epidermis vermissende Überarbeitung mittelalterlicher Originale stattgefunden hat, die sehr wohl auch etwa ursprünglich vorhandene Randprofile der Platte, ja vielleicht an der leeren Stelle auf Abb. 48a rechts eine ganze Figur, wenn auch eine etwas kleine, vielleicht eines Tieres, beseitigt haben kann. Daß das inhaltliche Programm der Sarkophagreliefs — Tod des Papstes, Johannes d. Täufer, drei oder vier Kardinaltugenden, ein Flügeltot — kein geschlossenes ist, braucht in Deutschland, das sich im 13. Jahrhundert manche Mißverständnisse von Vorlagen und willkürliche Reduktionen geleistet hat, nicht zu verwundern. Daß auch die an die Frankfurter Engelsfigur geknüpften Schlüsse O. Schmitts keineswegs zwingend gegen das Alter der Reliefs sprechen, habe ich an anderer Stelle ausgeführt (Kunstchronik 1922, S. 602). Länge der Seitenplatten 1,98 m. Maße der Deckplatte: 2,06 : 0,74 m. der Papstfigur 1,60 : 0,45 m.

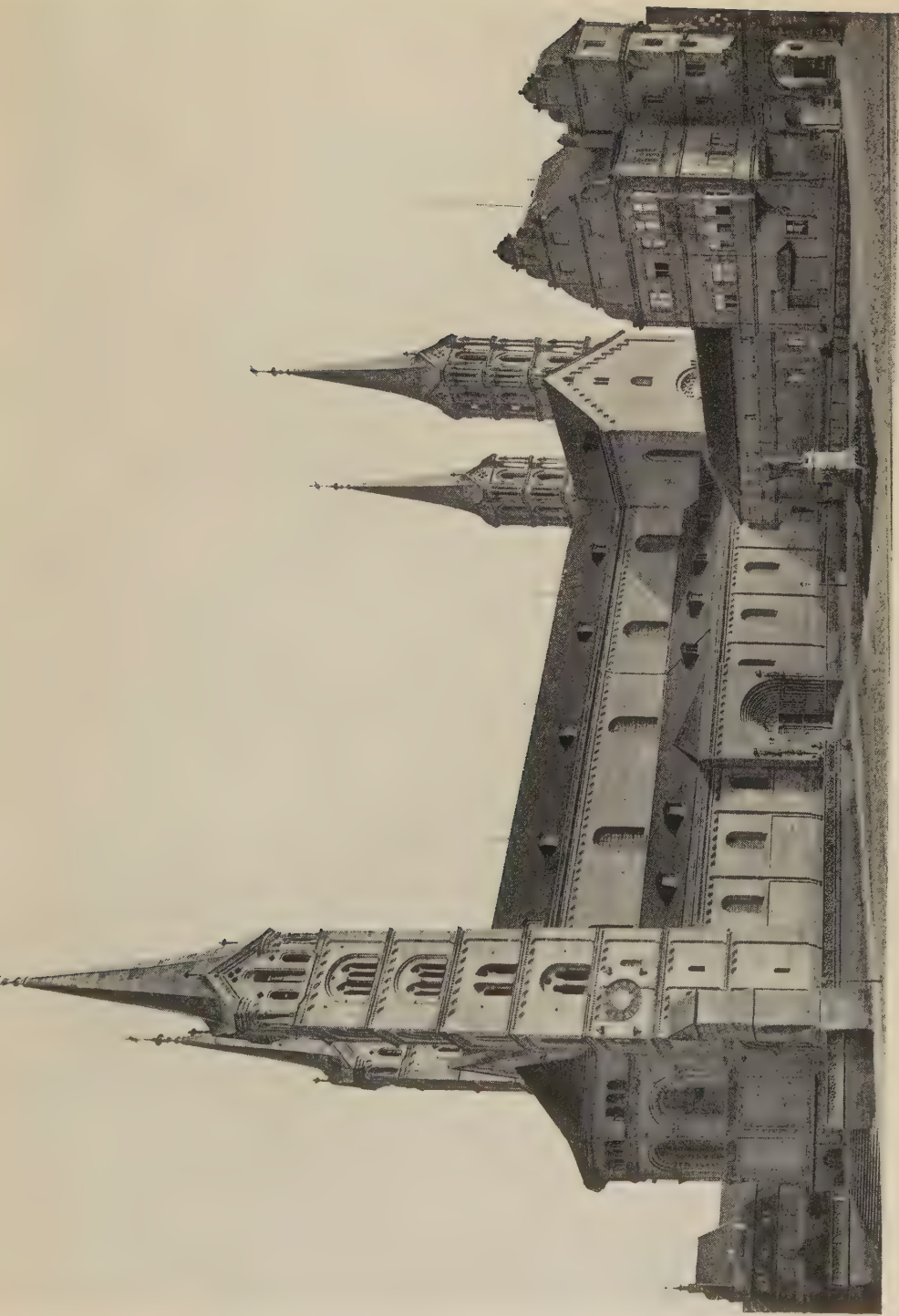
- 27 Nicht von diesen Hauptmeistern sind geschaffen: der heil. Dionysius (Abb. 66), die dem Heimsuchungsmeister noch am nächsten stehende, aber geringere Papstfigur (Abb. 52), die Grabplatte Bischof Gunthers (Abb. 51), und die wohl erst nach Fortgang der Hauptmeister von einem zurückgebliebenen Stümper gearbeitete Madonnenstatue, die wir ebenso wie die minderwertigen und wohl auch überarbeiteten Grabplatten der Bischöfe Ekbert von Andechs und Berthold von Leiningen († 1283) nicht abbilden. Im übrigen beruht die hier gegebene Meisterscheidung noch nicht auf Übereinkunft der sich mit Bamberg beschäftigenden Kunsthistoriker, sondern alleine auf eigenen Untersuchungen.
- 28 1,80 m hoch. Der Meister kommt aus der Reimser Werkstatt der Strebepfeilerstatuen. Man vergleiche etwa die Seitenansichten der Ekklesia und einer geringwertigen Königsstatue in Reims (Vitry: La cathédrale de Reims T. II pl. IV, rechts, freundlichst mitgeteilte Beobachtung von Dr. M. Weinberger). Die Reimser Figuren von Ekklesia und Synagoge selbst, geringer als die Bamberger, stehen etwas ferner.
- 29 Man vergleiche etwa den Kopf des Bamberger Stefanus (Abb. 60) mit dem eines Strebepfeilerengels von der Südseite der Reimser Kathedrale (Vitry a. a. O. T. II pl. LXVII!) Zu dieser Beeinflussung kommt freilich noch eine weitere durch den viel großartigeren Engelskopf des Meisters der Heimsuchung (Abb. 68).
- 30 Georg Dehio (Jahrb. der preuß. Kunstsamm. 1890, S. 194 und 1891, S. 176). Wie diese Reimser Statuen unter allen Vorbildern der gotischen Bamberger die ältesten sind, so scheint auch der Stil des Heimsuchungsmeisters älter, archaischer als der von Ekklesia, Synagoge und Adamsport. Vielleicht war der Meister den Jahren nach der Älteste; auf keinen Fall aber sind seine Werke wesentlich älter als die seiner Genossen. Auch in Reims stehen verschiedene alte Stile — vielleicht gleichzeitig — nebeneinander.
- 31 Vermutung R. Hamanns (Bd. I, S. 101), wobei vorausgesetzt ist, daß schon die als Träger südfranzösischer Einflüsse angenommene ältere Werkstatt diese Figur plante, denn solche Art der Aufstellung wäre nicht nord-, sondern südfranzösisch.
- 32 Es geht nicht an, wegen dieser Ähnlichkeiten, den Engel auf die Synagoge zurückzuführen und seine Zugehörigkeit zum Oeuvre des Meisters der Heimsuchung zu bestreiten. Eher wirkt der Engel archaischer — wie eben alles von diesem Meister — als die Synagoge.
- 33 Die Erwägung, ob nicht der Meister der Heimsuchung mit dem Meister vom Georgenchor überhaupt identisch gewesen sein könne und ebenso der Meister der Figuren des linken Fürstenportalgewändes mit dem des rechten und des Tympanons, hat zunächst viel für sich. Es wäre denkbar, daß dieselbe Künstlerpersönlichkeit ihre künstlerische Sprache ändert, daß der Georgenchormeister nach Reims gegangen sei, die Gotiker mitgebracht und selber als ein anderer zurückgekehrt sei, und daß dann auch der in Bamberg gebliebene romanische Fürstenportalmeister selber den neuen Stil übernommen habe. Es bestehen in der Tat sowohl das eine wie das andere Mal durch die Verschiedenheiten der künstlerischen Sprache hindurch solche Verwandtschaften des persönlichen Wesens, daß der Gedanke manches für sich zu haben scheint. (Man vgl. etwa 23 mit 78 oder 21 mit 68!) Bei einer genauen Untersuchung, die doch immerhin Spuren einer gemeinsamen künstlerischen Handschrift zutage fördern müßte, bestätigt er sich aber wenigstens für Heimsuchungs- und Georgenchormeister nicht, und auch am Fürstenportal (Abb. 42) spricht dagegen, daß allem Anschein nach die verwitterten Figuren des rechten Gewändes nicht einfach Übergang vom Stil des linken Gewändes zu dem des Tympanonmeisters sind, sondern etwas Drittes.
- 34 Hamann (Bd. I, S. 106) nimmt eine fortschreitende Einwirkung der jüngeren Werkstatt auf die ältere an, und zwar auch auf die Schrannen, was möglich, aber nicht beweisbar ist. Wahrscheinlich ist nur, daß, wie die romanischen Skulpturen am Gnaden- und Fürstenportal wenigstens die von einem Gehilfen des Georgenchormeisters gearbeiteten Propheten der Nordwestschränke (Abb. 23, 26) den Einfluß der Gotiker bereits voraussetzen. Selbst wenn die letzte eigenhändige Schränke des Meisters noch im Entstehen war, als die Gotiker kamen, macht die Eigenart seiner eigensinnigen und in eigenen Geleisen sich verfestigenden Kunst das Wirksamwerden eines fremden Einflusses schon einfach menschlich nicht sehr wahrscheinlich.
- 35 Vgl. W. Pinder: Die deutsche Plastik (Handbuch d. Kunstwissenschaft), Bd. 1, S. 83. Die Höhe des Reiters beträgt ca. 2,30 m.
- 36 Vgl. L. Curtius: Die antike Kunst, Bd. 1, S. 9.



1. SÜDWESTTUM, OBERGESCHOSSE
OBERER ABSCHLUSS 18. JAHRHUNDERT



2. ANSICHT VON SÜDWESEN
TURMABSCHLÜSSE NACHMITTELALTERLICH



3. ANSICHT VON NORDOSTEN
TURMABSCHLUSSE NACHMITTELALTERLICH



4. OSTCHOR (GEORGENCHOR)



5. WESTCHOR (PETERSCHOR)
TREPPENAUFGÄNGE MODERN



6. OSTCHOR UND OSTTÜRME
TURMABSCHLUSSE 18. JAHRHUNDERT



7. WESTCHOR



8. APOSTEL, SÜDWESTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



9. APOSTEL, SÜDWESTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



10. APOSTEL, SÜDWESTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



11. APOSTEL, SUDWESTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



12. PETRUS, SÜDWESTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCIOR



13. APOSTEL, SÜDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



14. APOSTEL, SÜDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



15. APOSTEL, SÜDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR.



16. APOSTEL, SÜDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



17. PAULUS, SÜDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



18. PROPHETEN, NORDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



19. PROPHETEN JONAS UND HOSEA, NORDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



20. JONAS, NORDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



21. HOSEA, NORDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



22. JESAIAS, NORDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



23. DAVID, NORDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



24. PROPHETEN JESAIAS UND DAVID, NORDOSTSCHRANKE
MEISTER VOM GEORGENCHOR



25. PROPHETEN, NORDWESTSCHRANKE
NACHFOLGER DES MEISTERS VOM GEORGENCHOR



26. PROPHETEN, NORDWESTSCHRANKE
NACHFOLGER DES MEISTERS VOM GEORGENCHOR



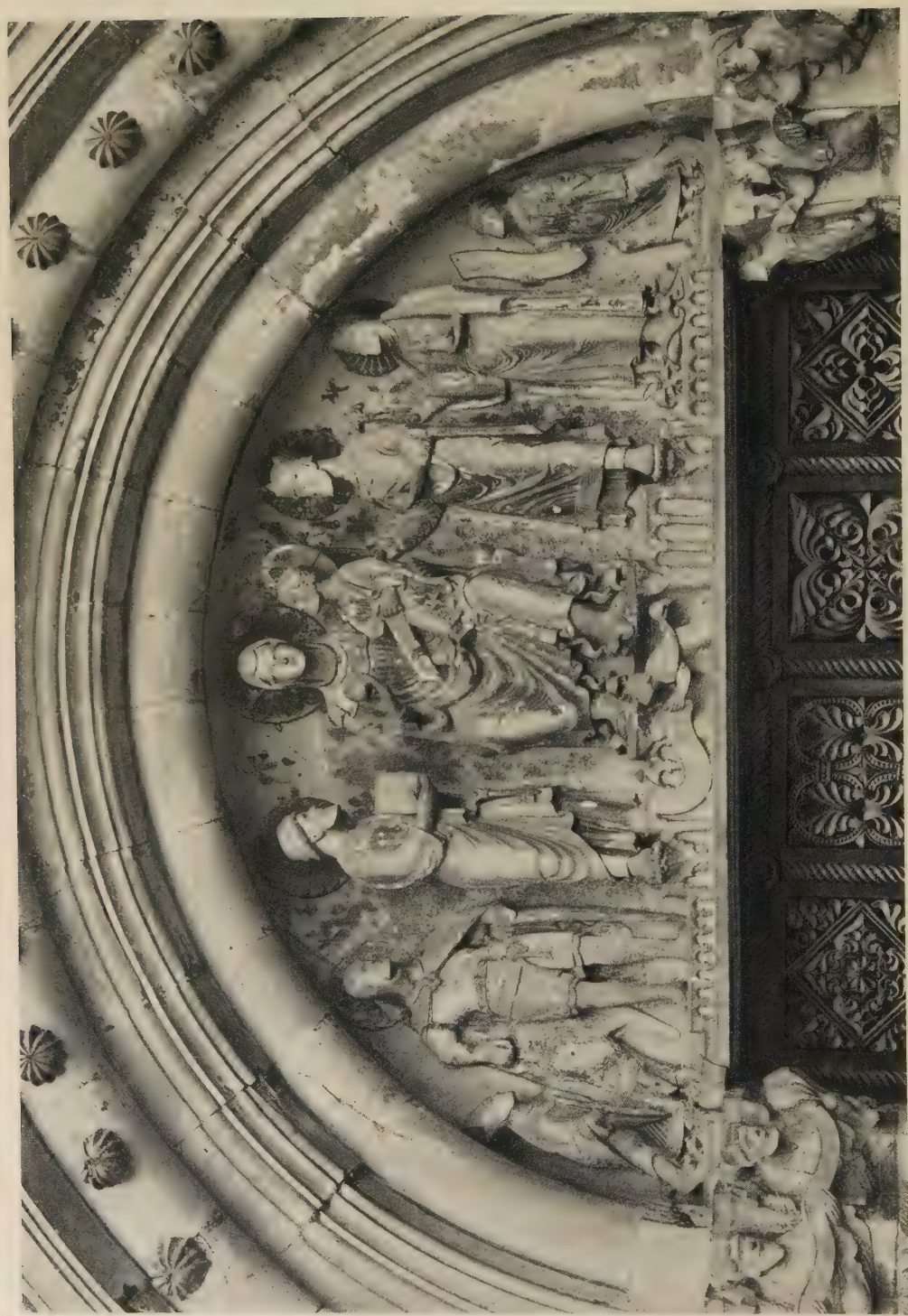
27. VERKÜNDIGUNG, AUSSCHNITT AUS 28
GEHILFE DES MEISTERS VOM GEORGENCHOR



28. VERKÜNDIGUNG
GEHILFE DES MEISTERS VOM GEORGENCHOR



29. ST. MICHAEL
GEHILFE DES MEISTERS VOM GEORGENCHOR



30. MADONNA ZWISCHEN HEILIGEN
MEISTER DES GNADENPORTALTYPANONS



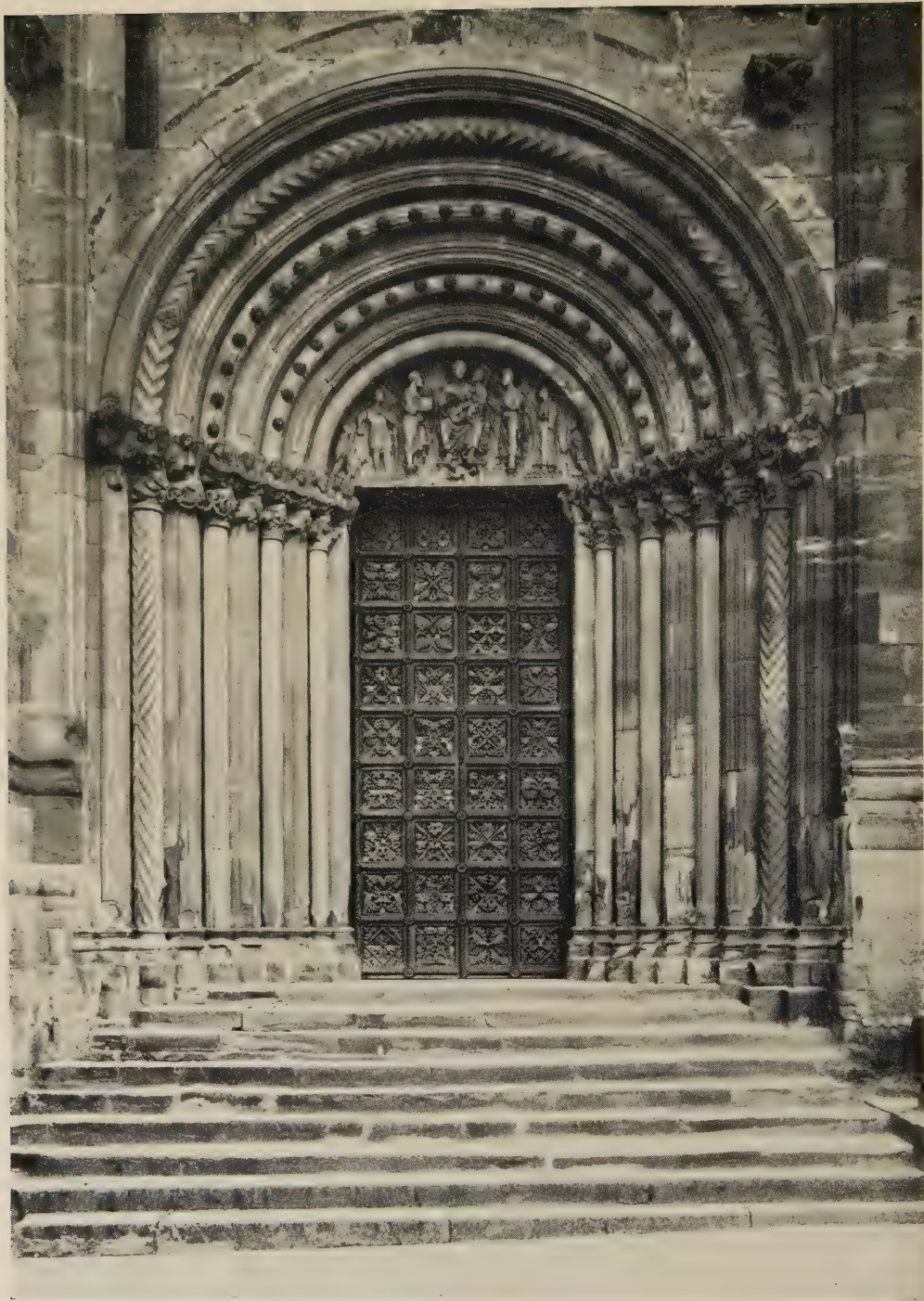
31. KAISER HEINRICH UND KAISERIN KUNIGUNDE. AUSSCHNITT AUS 30
MEISTER DES GNADENPORTALTYPANONS



32. ENGEL UND APOSTEL, LINKER KÄMPFERFRIES VOM GNADENTORAL
MEISTER DES GNADENTORTYMPANONS



33. APOSTEL UND ENGEL, RECHTER KAMPFERFRIES VOM GNADENPORTAL



34. NORDOSTPORTAL (GNADEN- ODER GEORGENPFORTE)



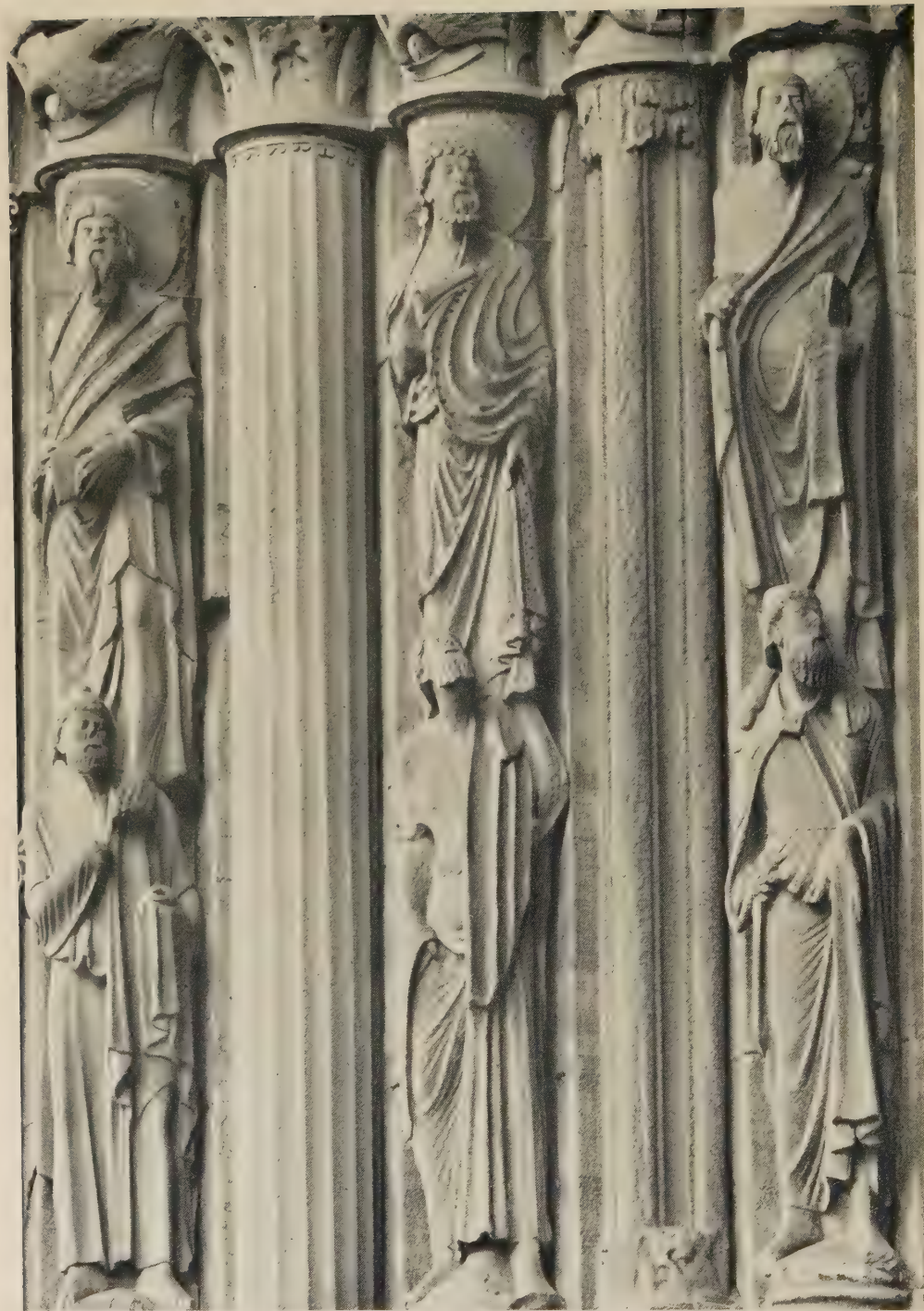
35. PORTAL AM NÖRDLICHEN SEITENSCHIFF, (FÜRSTENPORTAL)



36. EVANGELISTENSYMBOLE, APOSTEL UND PROPHET
 MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS UND MEISTER VOM LINKEN
 FÜRSTENPORTALGEWÄNDE



37 PROPHET
MEISTER VOM LINKEN FÜRSTENPORTALGEWANDE



38. APOSTEL UND PROPHETEN
MEISTER VOM LINKEN FÜRSTENPORTALGEWÄNDE



39. PROPHETEN
MEISTER VOM LINKEN FÜRSTENPORTALGEWÄNDE



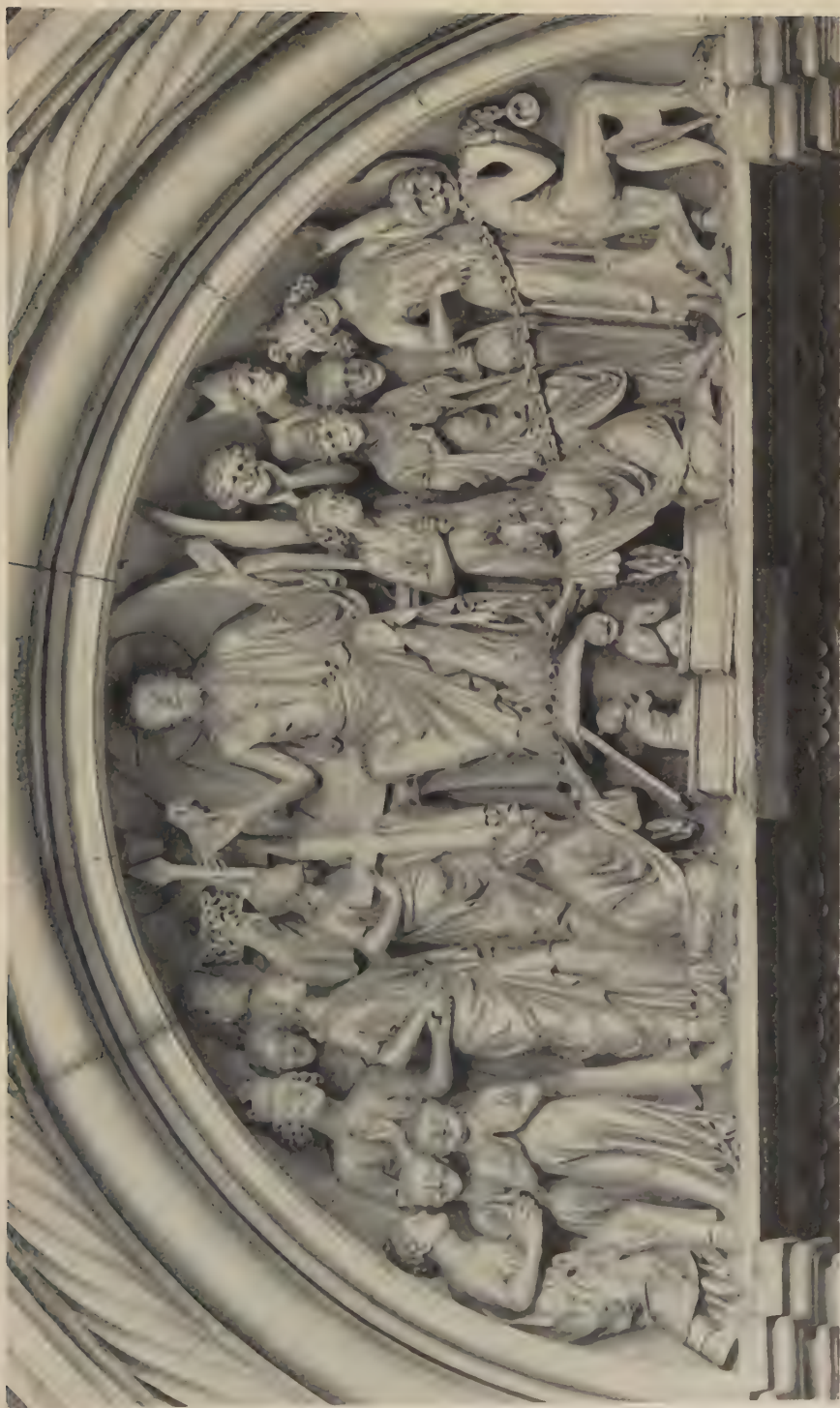
40. PROPHETEN, FÜRSTENPORTAL, RECHTES GEWÄNDE
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS



41. PROPHET UND APOSTEL, FÜRSTENPORTAL, RECHTES GEWANDE
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS



42. FÜRSTENPORTAL, RECHTES GEWÄNDE
DIE UNVERWITERTEN FIGUREN VOM MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS



43. JÜNGSTES GERICHT
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS



44. ABRAHAMS SCHOSS, FÜRSTENPORTAL
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS



45. POSAUNENENGEL, FÜRSTENPORTAL
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS



46. DIE SELIGEN, AUSSCHNITT AUS 43
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS



47. DIE VERDAMMTEN, AUSSCHNITT AUS 43
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS



48. KARDINALTUGENDEN UND FLUSSGOTT, RELIEFS VOM SARKOPHAG PAPST CLEMENS' II
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS, BAROCK, ÜBERARBEITET



49. TEMPERANTIA UND FLUSSGOTT (PARADIESFLUSS?) AUSSCHNITTE AUS 48
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS, BAROCK ÜBERARBEITET



50. TOD PAPST CLEMENS II. JOHANNES DER TÄUFER,
SCHMALSEITEN VOM PAPSTSARKOPHAG
MEISTER DES FÜRSTENPORTALTYPANONS. BAROCK ÜBERARBEITET



51. GRABPLATTE BISCHOF GUNTHERS



52. GRABSTATUE DES PAPSTES CLEMENS II



53. EKKLESIA
MEISTER DER BAMBERGER EKKLESIA UND SYNAGOGUE



54. EKKLESIA (NACH GIPSABGUSS)
MEISTER DER BAMBERGER EKKLESIA UND SYNAGOGUE



55. EKKLESIA
MEISTER DER BAMBERGER EKKLESIA UND SYNAGOGUE



56. SYNAGOGUE
MEISTER DER BAMBERGER EKKLESIA UND SYNAGOGUE



57. SYNAGOGUE
MEISTER DER BAMBERGER EKKLESIA UND SYNAGOGI



58. HL. STEFANUS, KAISERIN KUNIGUNDE, KAISER HEINRICH II
MEISTER DER ADAMSPORTE



59. KAISERIN KUNIGUNDE
MEISTER DER ADAMSPFORTE



60. HL. STEFANUS
MEISTER DER ADAMSPORTE



61. KAISER HEINRICH II
MEISTER DER ADAMSPORTE



62. HL. PETRUS
MEISTER DER ADAMSPORTE



63. HL. PETRUS, ADAM UND EVA
MEISTER DER ADAMSPORTE



64. EVA
MEISTER DER ADAMSPORTE



65. ADAM
MEISTER DER ADAMSPORTE



66. HL. DIONYSIUS



67. ENGEL, DEM HL. DIONYSIUS DIE MARTYRERKRONE REICHEND
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



68. KOPF DES ENGELS (67)
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



69. MARIA
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



70. MARIA
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



71. MARIA
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



72. ELISABETH, SOGENANNT „SIBYLLE“
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



75. REIMS. HEIMSUCHUNG



74. ELISABETH
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



75. ELISABETH, DETAIL
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



76. DER REITER
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



77. REIMS. KONIGSTATUE VOM NORDQUERSCHIFF DER KATHEDRALE



78. KOPF DES REITERS
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



79. DER REITER
MEISTER DER HEIMSUCHUNG



80. KONSOLE UNTER DEM REITER
MEISTER DER HEIMSUCHUNG

 S0-EAH-992